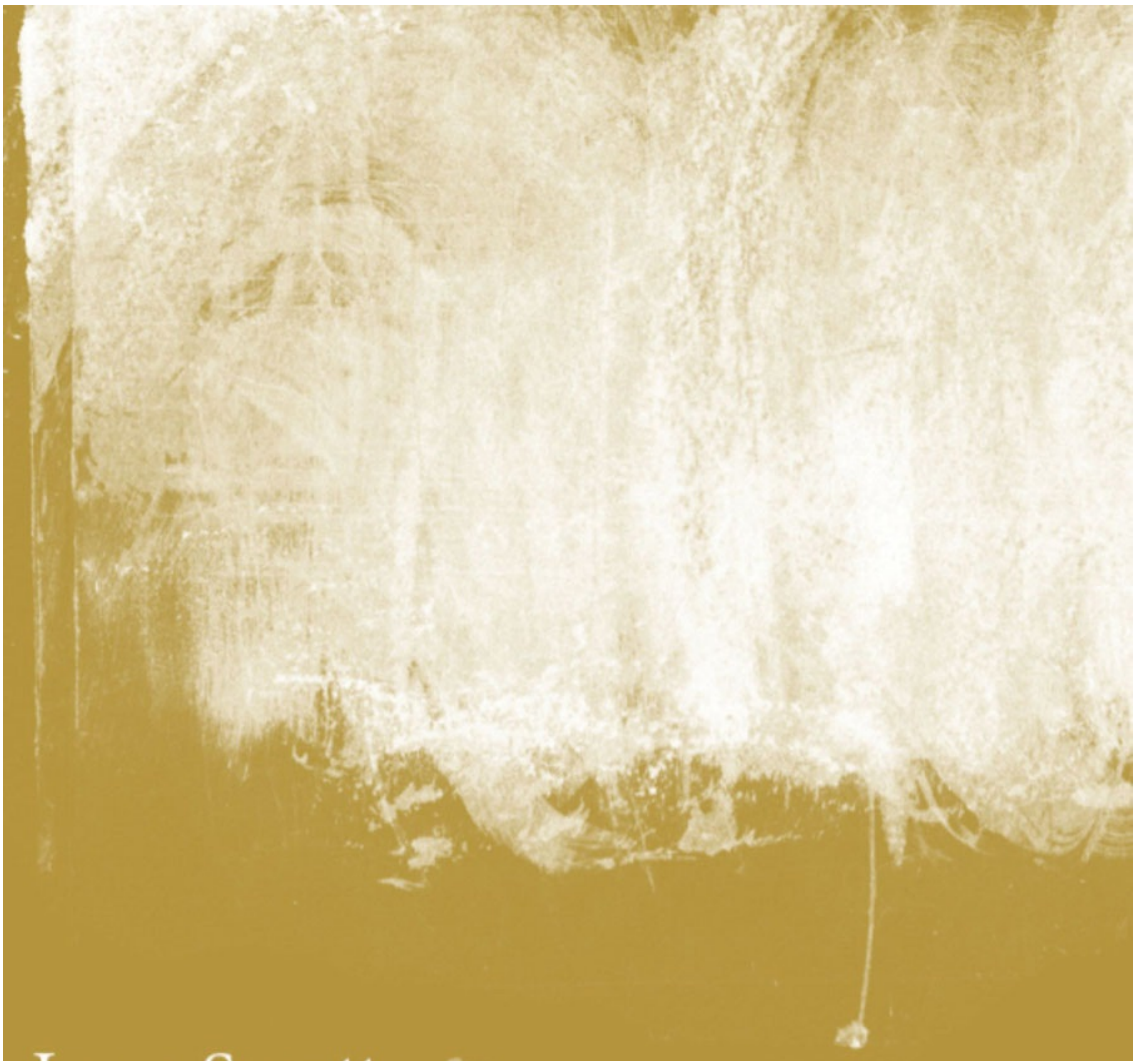
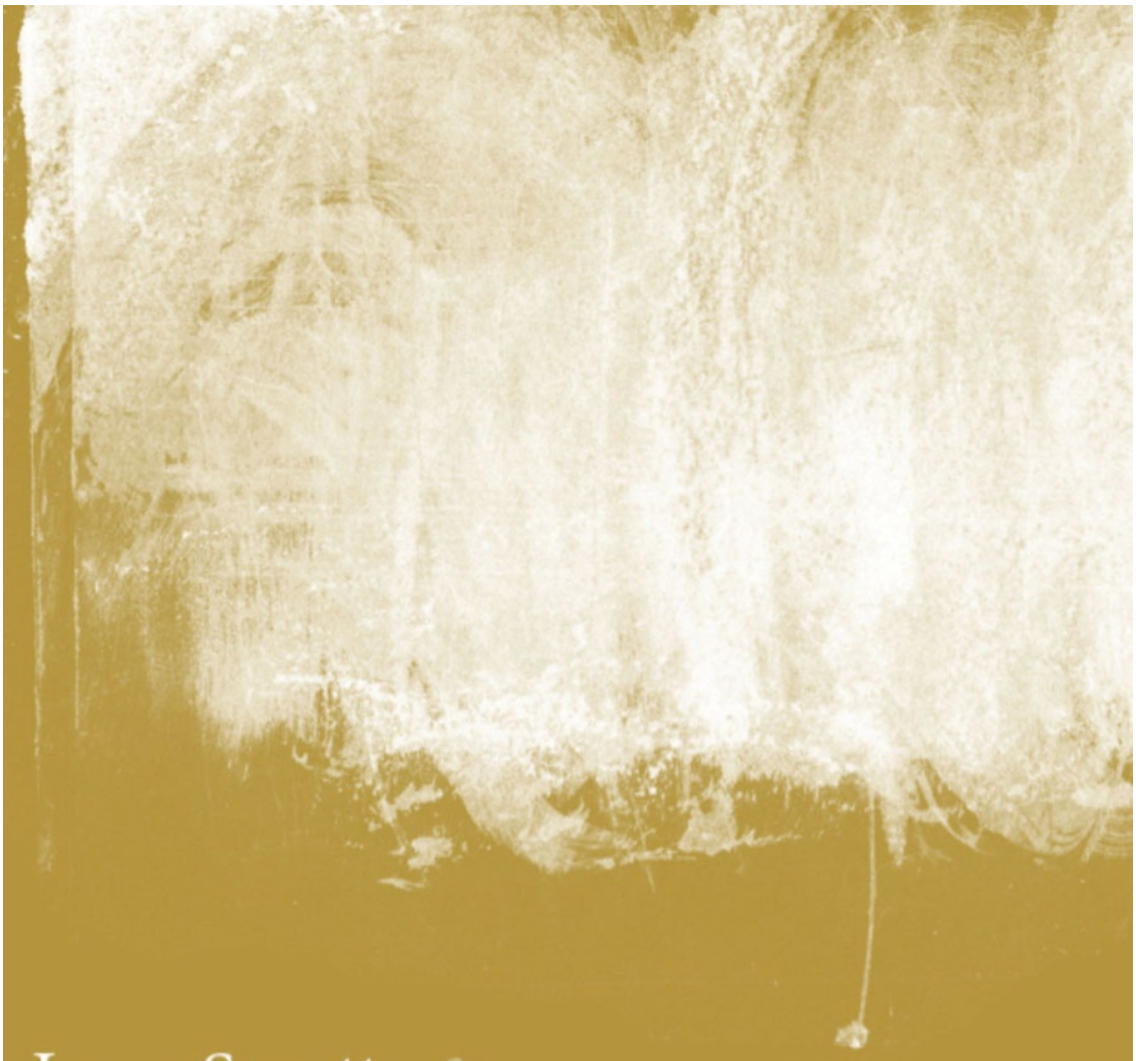


Leon Surette

El dilema moderno

Wallace Stevens, T. S. Eliot y el humanismo

Vaso Roto Fisuras



Leon Surette

El dilema moderno

Wallace Stevens, T. S. Eliot y el humanismo

Vaso Roto Fisuras

Primera edición: marzo, 2022

Título original: The Modern Dilema. Wallace Stevens,

T. S. Eliot and Humanism

Autor: Leon Surette

© McGill-Queen’s University Press, 2008

© de la traducción: Jaime Blasco Castiñeyra, 2022

© Vaso Roto Ediciones, 2022

ESPAÑA

C/ Alcalá 85, 7.° izda.

28009 Madrid

vasoroto@vasoroto.com

www.vasoroto.com

Grabado de cubierta: Víctor Ramírez

Queda rigurosamente prohibida sin la autorización de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de

esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Impreso y gestionado por Bibliomanager

ISBN: 978-84-124609-8-8

eISBN 978-84-126111-2-0

BIC: DNF

Depósito Legal: M-19523-2022

Leon Surette

El dilema moderno

Wallace Stevens, T. S. Eliot y el humanismo

Vaso Roto Ediciones

Índice

Prefacio

Introducción

1.Una poética moderna

Marianne Moore, Eliot y Stevens

2.Eliot y el humanismo

Charles Maurras, J.M. Robertson y Bertrand Russell

3.Escribir poesía en tiempos de guerra

4.Repensar la cultura occidental

5.Eliot, Stevens y el pálido Ramón Fernández

6.La función de la poesía:

El debate de la «poesía pura»

7.Evitar el abismo: «Miércoles de ceniza»

y «El hombre de la guitarra azul»

Conclusión

Obras consultadas

Prefacio

Comencé a escribir este ensayo en 2001 con el título Dos poetas de Harvard: Wallace Stevens y T. S. Eliot. Había pensado llevar a cabo un estudio comparado de estos dos grandes poetas estadounidenses que, a pesar de haberse formado en un entorno similar, habían desarrollado estilos poéticos muy diferentes y carreras divergentes. Uno de los factores que motivaron la elección de este tema concreto fue el hecho de que estos dos poetas expresaron su opinión en relación con el otro en muy contadas ocasiones. Quizá como consecuencia de esa circunstancia, los estudios comparados que se han escrito hasta ahora sobre estas dos figuras son muy escasos, y la mayoría de las veces intentan demostrar la superioridad poética de uno de ellos. El origen del presente estudio es el enigma de esta falta de atención mutua, no el deseo de situar a uno de ellos por encima del otro. Sin embargo, teniendo en cuenta que nos moveremos en el contexto de la revaluación posmoderna de la literatura en general y de estos poetas en particular, es imposible eludir del todo la cuestión de su clasificación comparativa.

Enseguida constaté que el planteamiento de tomar como punto de referencia el ambiente de Harvard era inadecuado. Aunque no se puede negar la relevancia de esta etapa en universidades prestigiosas del noreste de Estados Unidos, no fue más que una fase inicial de sus respectivas carreras y apenas influyó en el curso que seguirían después. Además, la información que se conserva de la estancia de Stevens en Harvard es muy escasa, pues fue muy breve en comparación con la de Eliot, que pasó mucho tiempo en esta universidad antes y después de graduarse.

A medida que avanzaba en mi estudio empecé a percibir con claridad que lo que caracterizaba la carrera poética de estos autores era lo que Eliot definió como «el dilema moderno» en una serie de artículos que publicó en Listener con ese mismo título en 1932. En uno de esos ensayos afirmaba que el dilema moderno era la alternativa entre el comunismo y el cristianismo, pero, a lo largo de su carrera, consideraría casi siempre que este dilema era una disyuntiva entre el cristianismo y el humanismo, pues, en realidad, el comunismo era un caso especial del humanismo. Aunque Stevens nunca se sintió tan atraído por la religión organizada, reconocía que el humanismo era la opción que elegían la

mayoría de las personas que tenían una sensación de ausencia de fe religiosa. La mayoría de los estudiosos presuponen que la «ficción suprema» de Stevens es en esencia un concepto humanista. Pero, como veremos, Stevens también rechazaba el humanismo, e insistía en distanciarse de esta corriente. Uno de los centros de atención de mi análisis de Stevens será «La idea de orden en Key West» y la crítica que éste esgrime en este poema contra el humanista conservador francés Ramón Fernández. En este caso, veremos que la trayectoria de Stevens y la de Eliot se cruzan de nuevo, pues éste publicó en su revista, The Criterion, a Fernández y analizó sus teorías.

Ante la ausencia de alusiones mutuas entre Eliot y Stevens, el método que hemos utilizado en este estudio consiste en yuxtaponer las declaraciones que ambos realizaron en torno a un mismo tema o individuo. Comenzaré, por ejemplo, examinando sus opiniones acerca de la poesía de Marianne Moore. Eliot seleccionó los poemas y redactó el prólogo para la edición de la Selected Poetry de Moore que se publicó en la editorial Faber, y Stevens escribió una reseña de esta obra. En el segundo capítulo demostraré –algo que no se ha reconocido hasta ahora– que Eliot coqueteó con el humanismo bajo la tutela de Bertrand Russell durante los años de la guerra (1914-1918). Aunque el interés de Stevens por el humanismo era menor, «Mañana de domingo» ofrece un contraste muy marcado con las sátiras religiosas que Eliot escribió en esta época, como «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot». En el capítulo 3, examinaremos la reacción de ambos autores a la guerra, tanto en poesía como en prosa. La tierra baldía y el poema «Gerontion» de Eliot tuvieron más éxito que los poemas de Stevens Lettres d'un Soldat y que «El comediante como letra C», pero los dos poetas se preocuparon en igual medida por las repercusiones de la guerra sobre la cultura y la civilización. En el capítulo cuarto, «Repensar la cultura occidental», no nos centraremos en ningún texto poético, sino que examinaremos la búsqueda de creencias que estos dos hombres emprendieron en el periodo de entreguerras, en el contexto de las teorías políticas y filosóficas de la época, como la de Martin Heidegger, un autor con el que se suele emparejar a Stevens equivocadamente. En el capítulo quinto, nos centraremos en el poema «La idea de orden en Key West», y en la relación que mantuvieron nuestros dos poetas con Ramón Fernández. En lugar de cotejar las ideas de Fernández con algún poema de Eliot, examinaré los ensayos que éste escribió sobre Fernández, así como los argumentos humanistas de los artículos que publicó el autor francés en The Criterion y en La Nouvelle Revue Française. Hasta ahora, no se había llevado a cabo un análisis de estas características del poema de Stevens. En el capítulo sexto, analizaremos la relación de Stevens y de Eliot con la noción de

«poesía pura», un concepto acuñado por Paul Valéry y desarrollado por Bremond. Eliot se mostraba crítico hacia esta noción, pero se sentía fascinado por ella. Stevens, por su parte, se declaraba partidario de la «poesía pura» en el texto que escribió para la sobrecubierta de Ideas de orden. El concepto de «poesía pura» es bastante confuso, pero en el análisis que ofrecieron tanto Eliot como Stevens sobre esta noción se ponen de relieve algunos rasgos de las posturas poéticas que ambos defendían. Los dos poetas escribieron abundantes textos en prosa sobre una noción que apenas se reflejó en su poesía. En el último capítulo, examinaremos el poema de conversión de Eliot Miércoles de ceniza, y «El hombre de la guitarra azul» de Stevens, que ilustran la posición definitiva que ambos adoptaron en relación con el dilema moderno.

He dedicado a este estudio los tres últimos años de mi carrera docente y los dos primeros de mi jubilación. Entre 2001 y 2005, conté con la generosa ayuda de una beca del Social Sciences and Humanities Research Council. También me he beneficiado del semestre sabático que me concedió la University of Western Ontario en 2003, y de la oportunidad de impartir un curso de doctorado sobre Stevens y Eliot en el último año de mi carrera como profesor. El doctorando Anderson Araujo ha sido una ayuda muy valiosa en mi investigación. El profesor Leslie Murison, del Departamento de Estudios Clásicos de Western, me ayudó a encontrar una cita clásica que yo había sido incapaz de localizar y la tradujo para mí. Quisiera expresar mi agradecimiento al personal de la Huntington Library por su amable ayuda en el transcurso de una visita que realicé a esta institución para consultar los archivos de Stevens. También me gustaría dar las gracias a Jane McWhinney y a Joan McGilvray, de McGill-Queen’s University Press, que corrigieron los errores y las inexactitudes del original.

Introducción

«O todo en el hombre se puede explicar como un desarrollo desde abajo, o hay algo que debe proceder de arriba. No se puede eludir ese dilema: o eres naturalista o eres trascendental».

T. S. ELIOT, «Second Thoughts about Humanism»

Emprender un estudio comparado de Wallace Stevens y T. S. Eliot podría parecer una tarea poco prometedora, pues uno de los rasgos más notables de su relación es que fue prácticamente inexistente. Cuando William Van O'Connor afirmó en The Shaping Spirit que Stevens sólo conocía a Eliot «de un modo superficial y, principalmente, a través de la correspondencia», aquél se tomó la molestia de enviarle una carta en la que declaraba que «en realidad, no le conozco, y jamás he entablado correspondencia alguna con él… La única noticia que tenía de él en la época del grupo Otros se limitaba a la correspondencia que mantenía con la gente de Otros. A fin de cuentas, Eliot y yo somos polos opuestos, y todo lo que he hecho a lo largo de mi vida, él, probablemente, no lo habría hecho jamás (Letters, 25 de abril de 1950, p. 77). Uno de los objetivos de este estudio es averiguar qué quería decir exactamente Stevens cuando afirmaba que era el «polo opuesto» de Eliot. Aunque Eliot nunca expresó una opinión similar sobre la naturaleza de sus respectivos proyectos poéticos, a partir de sus opiniones sobre otros poetas, en especial sobre Valéry, se puede deducir que no habría discrepado con Stevens.

A pesar de la falta de contacto mutuo y de la escasez de testimonios relacionados con la opinión que el uno tenía del otro, ambos poetas tienen fama de ser rivales. Aunque Eliot fue el primero en descollar, se puede considerar que en las dos últimas décadas Stevens le ha alcanzado, o incluso que le ha superado con creces. Conrad Aiken, compañero de clase de Eliot y editor, como él, de The Harvard Advocate, predijo esta evolución en una carta que le envió a R.P. Blackmur el 14 de febrero de 1931: «Eliot se acabará desinflando en cierta medida, aunque conservará un importante valor histórico que se sumará a sus méritos estrictamente literarios; y estoy seguro de que, con el tiempo, la obra de

Stevens se empezará a valorar» (Killorin, ed. Selected Letters, p. 170). La alta estima que se le tiene en la actualidad a la poesía de Stevens se basa precisamente en su espíritu festivo y en su indecidibilidad, los mismos rasgos que hicieron que la crítica la ignorara en vida del autor, y que, a diferencia del resto de sus contemporáneos, deleitaban a Aiken.[1]

Por supuesto que la reputación de Eliot ha sufrido un rápido declive que no tiene nada que ver con el ascenso de Stevens y que se debe en gran medida a que aquél se definía ideológicamente, con un tono un tanto irónico, como clasicista en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión. En la era posmoderna, el carácter «reaccionario» de esa postura representa un obstáculo mucho más difícil de salvar que en la época de la supremacía de Eliot. Pero si Stevens y Eliot son en realidad «polos opuestos», no es por sus discrepancias ideológicas. Stevens no era ni mucho menos monárquico, pero defendió al Partido Republicano estadounidense durante toda su vida; y aunque el rumor de que recibió el bautismo católico poco antes de morir no está bien documentado, resulta perfectamente plausible. Es de imaginar que Stevens se refería al único ámbito en el que parecen opuestos: el del estilo y los temas de su poesía.

Si fuera cierto que son «polos opuestos», este extremo debe atribuirse a sus diferencias de personalidad, pues se criaron en entornos muy similares. Los dos pertenecían a familias de clase media. Es cierto que Eliot disfrutó de una infancia más desahogada en San Luis que la que tuvo Stevens en Pensilvania, pero ambos lograron estudiar en Harvard (Stevens abandonó esta universidad para graduarse en derecho mientras que Eliot siguió estudiando allí y preparó una tesis doctoral que sólo le faltó defender). Los dos eran de origen protestante y consiguieron buenos puestos en empresas respetables. La carrera de abogado especializado en seguros de responsabilidad que desarrolló Stevens estaba más apartada de la literatura que el oficio de editor que desempeñó Eliot, pero ambos poetas trabajaron como oficinistas durante la mayor parte de su vida adulta. Basta comparar la seguridad de sus oficios con la precariedad de los ingresos de Ezra Pound, Wyndham Lewis, D.H. Lawrence y Robert Graves para detectar una similitud esencial en el estilo de vida que adoptaron Stevens y Eliot. Si además incluimos en la comparación el comportamiento sexual más bohemio de Pound, Lewis y Graves, y la vida errante de Lawrence, el parecido de sus vidas se acentúa aún más.

Por último, a ambos les preocupaba lo que Eliot llamaba el «dilema moderno», es decir, la pérdida de la fe en la religión judeocristiana. Aunque la generación

de sus padres e incluso la de sus abuelos en Europa ya habían tenido que enfrentarse a ese dilema, estos dos personajes, como la mayoría de los estadounidenses de la época, se criaron en familias creyentes convencionales –unitarios en el caso de Eliot y presbiterianos en el de Stevens. Si bien el ambiente escéptico de finales del siglo XIX y principios del XX les impidió conservar su fe ancestral, ambos buscaron un sustituto para la fe de sus padres. Es sabido que, durante una breve temporada, Eliot… pensó que el pensamiento de Bergson podía ser un buen sustituto, aunque después abandonó esta filosofía y abrazó la de Bradley, que tampoco consiguió llenar ese vacío. El sustituto más prominente del cristianismo tanto en la Europa como en la América de la época era el humanismo, pero ninguno de estos dos poetas pudo conformarse con una «fe» tan árida y abstracta.

Sin embargo, la mayoría de los estudiosos de la obra de Eliot suelen pasar por alto que hubo un tiempo en que el poeta se sintió atraído por el humanismo,[2] sobre todo durante los primeros años que pasó en Inglaterra. Esta atracción se percibe con mayor claridad entre 1914 y 1915, durante su estancia como estudiante de intercambio en Oxford, pero se prolongó más allá de ese año académico bajo la influencia de Bertrand Russell, con quien Vivien y él mantuvieron durante una temporada una relación muy estrecha. Este breve coqueteo con el humanismo es un elemento de juicio faltante para valorar la recepción de la poesía que escribió desde los años de la guerra hasta La tierra baldía, incluida esta obra. En las páginas que siguen intentaré analizar la búsqueda que emprendió Eliot de una fe que se adecuara a la condición de la modernidad, una condición que a su juicio estaba marcada por la pérdida general de la fe en el cristianismo. Incapaz de encontrarla, regresó al cristianismo. Uno de los factores que le animaron a tomar esa decisión fue la convicción de que la humanidad no podía sobrevivir sin el sentimiento de pecado de la tradición judeocristiana: «Es… no sólo natural, sino correcto, que cuando la gente deja de aferrarse a la fe cristiana empieza a cuestionar la moralidad cristiana; y creo que es extremadamente difícil, si no imposible desde el punto de vista racional, que una persona no creyente que piensa de forma inteligente e independiente se siga aferrando a la moral cristiana. Yo, desde luego, sería incapaz».[3]

No creo que la hostilidad de Eliot hacia el humanismo sorprenda a nadie. Pero no sucede lo mismo con Stevens, quien, a juicio de muchos, se mantuvo dentro de los límites innegablemente amplios de la religión humanista. No obstante, esa suposición se basa en una lectura relativamente superficial de la poesía de Stevens y en la falta de atención a su prosa, que, a decir verdad, no presta tanta

atención al humanismo como la de Eliot. Al igual que Eliot, Stevens reconocía que el «credo» humanista era la mejor alternativa para sustituir al cristianismo. Sin embargo, a juzgar por las observaciones que se recogen en una carta escrita el 9 de enero de 1940, es indudable que en esa época ya se había desencantado con el humanismo: «Debo decir que tengo la costumbre de pensar en algún sustituto de la religión… Mi problema, y el problema de muchas otras personas, es la pérdida de la fe en el tipo de Dios en el que nos han enseñado a creer. El humanismo debería ser el sustituto natural, pero cuanto más profundizo en él menos me gusta. Una cuestión como ésta no debería juzgarse de acuerdo con sus representaciones ideales, sino por lo que realmente es. Su forma más aceptable es probablemente la de un partido de béisbol con todos sus anuncios de cerveza, coca-cola, etcétera. De ser así, deberíamos poder prescindir de él» (Letters, p. 348). Da la sensación de que Stevens compara el humanismo con un partido de béisbol para señalar que no es más que una distracción, una valoración que concuerda con la visión de Eliot, que pensaba que no era más que una forma de «darse ánimos a uno mismo», como señalaba en «Shakespeare y el estoicismo de Séneca», una conferencia que dictó en 1927 (Selected Essays, pp. 131-132).

Además de sentir la misma animadversión por el humanismo, tanto Eliot como Stevens consideraban que Europa era el modelo de la cultura desarrollada y la vida civilizada. En este sentido estaban de acuerdo con la mayoría de los literatos de la época. Pero sólo Eliot experimentó realmente la vida europea, un hecho que contribuyó de un modo muy diverso a marcar la diferencia en los temas e intereses de la poesía de ambos autores. Para Stevens, Europa siempre fue un reino imaginario, un lugar que no quería visitar por miedo a que defraudara las expectativas del mundo que había construido a través de sus lecturas y sus cartas, como coleccionista de pinturas de artistas europeos y de libros exquisitamente encuadernados que encargaba a París. El caso de Eliot es notablemente diferente. Llegó a Europa por primera vez nada más graduarse en Harvard para pasar el verano en el Collège de France. Después, como estudiante de doctorado, pasó un año en Oxford. Ingenuo y extranjero, se dejó engatusar por Vivien Haigh-Wood, una vivaz joven inglesa con la cual cometió la imprudencia de contraer matrimonio y, poco después, se convirtió en la víctima de Bertrand Russell, un aristócrata europeo, sofisticado y brillante: un personaje que no habría desentonado en una novela de Henry James. Aunque la relación adúltera que mantuvieron Vivien y Russell es un hecho probado –a pesar de que Eliot nunca admitió estar al corriente–, los estudiosos de Eliot nunca reconocen que Russell sedujo intelectualmente a Eliot antes incluso de seducir carnalmente a su mujer.

Puede que Eliot se comportara con circunspección en relación con el modo en que Russell había seducido a Vivien, pero no cuando hablaba de la influencia intelectual del filósofo inglés. En A Sermon Preached in Magdalene College Chapel (7 de marzo de 1948), Eliot reveló que el ensayo de Russell «El credo del hombre libre», que había leído en 1913 o 1914, le había causado una profunda impresión. En este breve ensayo humanista (publicado por vez primera en 1903), Russell recomendaba al hombre «reverenciar ante el altar lo que sus propias manos han creado».

Aunque Eliot aseguraba al público reunido en Magdalene que el ensayo de Russell le había situado en el camino hacia el cristianismo, existen pruebas fehacientes de que, por el contrario, Eliot se sintió atraído por el humanismo de Russell en la época en que su relación se estrechó, cuando el poeta estaba trabajando en la redacción de su tesis sobre Bradley. Y he de añadir que Eliot se alejó del humanismo y se refugió en la religión anglicana menos por el ensayo de Russell que por el mal comportamiento que éste tuvo con Vivien durante el tiempo que la pareja de recién casados compartió techo con el filósofo. La desilusión provocada por el mal comportamiento de Russell se agravó a causa de la condena papal de Charles Maurras a finales de 1926, justo seis meses antes de que Eliot recibiera el bautismo. Eliot admiraba a Maurras y al movimiento Action Française desde su estancia en París en 1911, y la condena de un hombre que había defendido la institución de la Iglesia católica a pesar de su ateísmo humanista le produjo una fuerte impresión y le dejó consternado.

Que Eliot consideraba que el humanismo era el principal enemigo del alma y del corazón de sus contemporáneos es de dominio público. Lo que se suele pasar por alto es que esta corriente fue además una de sus principales tentaciones. En el caso de Stevens, la compatibilidad de su postura filosófica con el humanismo se suele dar por sentada. En este estudio se cuestionarán ambos presupuestos. Es indudable que la influencia que ejerció Russell sobre Eliot ha sido en gran medida ignorada debido al carácter efímero del romance de Eliot con el humanismo russelliano. Pero la existencia de esta influencia arroja nueva luz sobre la posterior preocupación de Eliot por el humanismo como enemigo. El caso de Stevens fue menos dramático. Al igual que Eliot, sintió la pérdida del cristianismo y se educó en el ambiente de Harvard, un entorno en el que se consideraba que el humanismo era el sucesor apropiado de las creencias religiosas.[4] Es más, la caracterización del humanismo que ofrecía Russell, del hombre que reverencia «ante el altar lo que sus propias manos han creado» es perfectamente compatible con la noción de «ficción suprema» de Stevens. Sin

embargo, un estudio atento de la cronología revela que Stevens rehuyó el humanismo por causa de su compromiso con el ateísmo militante. Pero, a diferencia de Eliot, nunca llegó a unirse a una comunidad de creyentes, a menos que demos por buenos los informes acerca de la conversión de Stevens al catolicismo en el lecho de muerte. No obstante, aun en el caso de que eso fuera cierto, su conversión habría tenido lugar una vez interrumpida su actividad poética, y no se puede considerar que ejerciera influencia alguna en su obra.

La naturaleza opuesta de la poesía de Eliot y la de Stevens es un reflejo de las diferentes trayectorias que siguieron sus vidas «espirituales». La poesía primera de Eliot se caracteriza por un tono satírico y amargamente sardónico que revela sus dudas y su angustia. Durante mucho tiempo se ha considerado que estos poemas expresaban el estado de ánimo predominante de una generación de urbanitas no creyentes. Lo que se suele pasar por alto es que los poemas satíricos que escribió en Londres –el más obvio sería «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot»– reflejan el desprecio humanista por los creyentes que compartió brevemente con Russell. Los primeros poemas de Stevens, como «Mañana de domingo», aunque están cargados de colorido y «magnificencia», expresan un humanismo mucho más moderado. El desenfado de la poesía de Stevens ha llevado a muchos lectores a acusarle de trivial, una crítica a la que nunca ha logrado escapar del todo. En una fecha tan tardía como 1953, el crítico anónimo que reseñó en The Times Literary Supplement la edición de los Selected Poems que publicó Stevens en Faber and Faber observaba que era una poesía magnífica pero vacía. A su juicio, los poemas eran «subjetivos, exquisitos, y caen con facilidad en la frivolidad, en lo rebuscado, en lo chic, y, de pronto, toman un sesgo inquietante, supersticioso, y se adentran en el reino maravilloso y místico de los términos religiosos separados de la religión» (Trinity Review, VIII, p. 47). Aunque el crítico del Times reconocía que la poesía de Stevens había evolucionado desde la magnificencia de los primeros poemas hasta la pomposidad de su obra posterior, consideraba que carecían de un verdadero contenido cognitivo: «Si no hay nadie más, sólo el poeta que toma notas para lograr su ficción suprema –la creencia que espera abrazar sin creer– ¿qué importa que los poemas resultantes tengan el significado oculto de listas de la compra?» (p. 47)

La percepción de que Stevens es un poeta superficial, inteligente y hermético es común a todas las valoraciones de los críticos modernos y de los New Critics. El hecho de que la reseña extremadamente negativa del Times Literary Supplement que acabamos de citar se incluyera de nuevo en un número dedicado a Stevens

de la revista universitaria Trinity Review, atestigua la persistencia de ese juicio. (El consejero de la revista era Samuel French Morse, un personaje al que no se puede acusar de mantener una actitud hostil con Stevens). La mayor parte del número de la Trinity Review estaba dedicado a valorar la recepción de la obra de Stevens en Inglaterra y parece ser que la idea era publicarlo coincidiendo con la aparición de los Selected Poems de Faber and Faber, el primer libro de Stevens que se editó (tardíamente) en Gran Bretaña. Entre los autores que colaboraron en este número se encontraban William Empson, Julian Simons y T. S. Eliot, y todos ellos elogiaban a Stevens con cautela. Empson, de hecho, no encontraba nada que elogiar, y se limitó a enviar una crítica poco entusiasta de los Selected Poems que había escrito para Listener. La reseña de Empson es prácticamente igual de tibia que la del Times Literary Supplement, y concluye con la afirmación convencional de que Stevens es un poeta consumado sin nada que decir: «Uno desearía que tuviera algo más que decir, aunque sólo sea porque es evidente que dispone de recursos para hacerlo».

El artículo de Eliot era más generoso, aunque extremadamente cauto. Eliot escribía en calidad de editor de Faber, la firma que dio a conocer por fin a Stevens a los lectores ingleses. «No escribo sólo como admirador», declaraba Eliot, «sino que lo hago con la responsabilidad del director de la editorial que publica en Inglaterra la obra de Wallace Stevens. No presumo de ello: en realidad, me avergüenza bastante que la poesía de Stevens no se haya publicado antes en Londres» (p. 9). No es difícil percibir cierto cinismo en este comentario, pues he sido incapaz de encontrar ninguna otra prueba que confirme que Eliot admiraba la poesía de Stevens o que hubiera intentado publicarla con anterioridad. El propio Stevens pensaba que Faber había accedido a publicar una selección de sus poemas gracias al apoyo de Marianne Moore. Stevens llegó incluso a proponerle a Moore que seleccionara ella misma los poemas, una tarea que finalmente recayó en Eliot (Letters, pp. 734 y 732).

Eliot dedicaba el resto de este breve artículo a explicar por qué no tenía tiempo de explayarse y a elaborar una crónica del abandono de la poesía de Stevens en Gran Bretaña. El ensayo terminaba de un modo evasivo: «Si éste fuera un artículo crítico debería intentar explicar por qué me gustan tanto los poemas de Wallace Stevens; y explicar el porqué es siempre lo que lleva más tiempo. Pero he escrito este ensayo únicamente para que mi nombre figure en este compendio, y espero que el editor sitúe mi nombre en un lugar bien visible para que no pase desapercibido a nadie» (p. 9). Hasta donde alcanza mi conocimiento, este comentario breve y evasivo es el único escrito sobre Stevens que Eliot consintió

publicar en toda su vida. Eliot no participó en el número que The Harvard Advocate dedicó a Stevens en 1940, y es difícil imaginar que no se lo propusieran.[5] Y no menciona a Stevens en ningún pasaje de las cartas a las que he tenido acceso, ni siquiera en la prolija correspondencia inédita que mantuvo con Pound, en la que se menciona a varias figuras literarias de la época, como Thomas Hardy, Robert Frost, Marianne Moore, Dylan Thomas y W.H. Auden, por nombrar a algunas. Stevens, sin embargo, sólo aparece en una ocasión, cuando Pound incluye su nombre en un grupo de «asquerosos versificadores de segunda categoría» junto con Spender y Auden (Beinecke Pound a Eliot, 6 de abril de 1935). Eliot nunca respondió a este comentario casual.

A diferencia de Eliot, Stevens fue una flor tardía. Harmonium, el primer poemario que escribió, apareció en 1923, cuando el poeta tenía cuarenta y cuatro años. Un año antes, a los treinta y cuatro años, Eliot había sido canonizado como el portavoz de la generación de la posguerra a raíz de la publicación de La tierra baldía. Por el contrario Harmonium fue una obra en gran medida ignorada, un destino que el propio Stevens ya anticipó en una sombría carta dirigida a Harriet Monroe: «Todos los poemas que he escrito hasta ahora son como horribles crisálidas de insectos abortados. El libro no tendrá ninguna repercusión; su único valor reside en las enseñanzas que yo pueda extraer de él». (28 de octubre de 1922. Letters, p. 231). Lo más probable es que Stevens no hubiera leído todavía La tierra baldía cuando escribió esta carta, pues el número de noviembre de Dial en el que apareció no salió a la venta hasta mediados de octubre. Pero no debió de permanecer ajeno al triunfo del jovencito de Harvard durante mucho tiempo, al menos si damos crédito a las palabras de William Carlos Williams, quien, un cuarto de siglo después, lamentaba que en 1922, cuando apareció La tierra baldía, «nuestra alegría se esfumó». «Aniquiló nuestro mundo», decía Williams, «como si nos hubieran lanzado una bomba atómica, y las osadas incursiones en lo desconocido quedaron reducidas a polvo» (Autobiography, p. 174).

Pero cuando Stevens leyó el poema de Eliot en 1922 reaccionó con más desdén que desesperación. Si hubiera sabido que La tierra baldía se acabaría convirtiendo en el paradigma de la poesía en lengua inglesa durante mucho tiempo quizá habría reaccionado del mismo modo que Williams. Pero en la carta que le escribió a Alice Corbin Henderson el 27 de noviembre de 1922 todavía no podía prever la longevidad de la obra. «El poema de Eliot, sin duda, ha causado furor», decía Stevens. Pero no lo veía como una amenaza. «Desde el punto de vista poético», proseguía, «es sin duda insignificante. El significado del poema en otros sentidos es un tema muy amplio del que podríamos hablar durante un

mes. Si acaso se trata de un grito de desesperación suprema, es el de Eliot, no de su generación. Personalmente, creo que es un aburrimiento» (Kermode, p. 940).[6] Con todo, resulta sorprendente que ni Williams ni Stevens percibieran la angustia existencial que, según sus admiradores, expresó La tierra baldía para toda una generación.[7] Su indiferencia ante el estado de ánimo «tierra baldía» debe atribuirse sin duda a que la consternación que embargó a los europeos inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial no llegó a los Estados Unidos, pues la participación de ese país fue muy tardía e insignificante.[8] Teniendo en cuenta el modo en que Stevens reaccionó a La tierra baldía, es bastante improbable que su alejamiento de la escena poética se debiera al éxito sin precedentes del poema de Eliot. Seguramente el fracaso de Harmonium fue uno de los factores que influyeron en su retirada momentánea, y lo mismo se puede decir del giro que tomó su vida personal desde el punto de vista familiar y profesional.[9]

No obstante, según el testimonio de Marianne Moore, veinte años después Stevens dijo algo que parece indicar que se pudo sentir desanimado por el éxito de Eliot. Moore le contó a Donald Hall que, en 1941, cuando conoció personalmente a Stevens en Mount Holyoke después de una relación epistolar de varios años de duración, el poeta estuvo «muy simpático», y que, «durante la comida, una jovencita estuvo haciéndole preguntas. Una de ellas fue: ‘Señor Stevens, ¿ha leído usted los Cuatro cuartetos?’, a lo que Stevens respondió, ‘Por supuesto, pero no me puedo permitir leer demasiado a Eliot, porque si lo hiciera no podría desarrollar un estilo personal’» (Plimpton, p. 83).[10] Por increíble que pueda parecer este temor a los lectores de Eliot y de Stevens, parece indicar que éste albergaba cierto sentimiento de rivalidad, además de una sensación evidente de incompatibilidad.

Justo tres días antes de este encuentro en Mount Holyoke, Stevens había dejado constancia de la opinión que le merecían los logros de Eliot en el número que The Harvard Advocate le dedicó a este poeta (Vol. 135, diciembre de 1938, Kermode, p. 801). Al principio de su artículo, Stevens declaraba que no tenía nada que decir pero, al mismo tiempo, insinuaba que quizá podría emitir un juicio poco halagüeño si Eliot no fuera intocable en virtud de su reputación: «(Ya) no sé qué se puede decir de Eliot. Su prodigiosa reputación es un gran obstáculo». Acto seguido, Stevens insinuaba que la obra poética de Eliot no se merecía la reputación que había alcanzado o que, si la había merecido en otros tiempos, ya no. «Aunque es eso, la aceptación más o menos incondicional de su poesía, lo que ayuda a crear la poesía de cualquier poeta, también contribuye a

destruirla».

Después de ridiculizar a Eliot con este elogio irónico, Stevens hablaba de su experiencia personal con la poesía de Eliot: «De vez en cuando leo algún poema de Eliot, desterrando de mi mente cualquier idea relacionada con la posición que ha alcanzado. Es como tener la oportunidad de contemplar, en un lugar apartado, una pintura que ha causado un gran revuelo: como poder admirar, por ejemplo, una pintura del Giotto en un rincón de la cocina». He reflexionado mucho antes de interpretar esta analogía gnómica. Giotto tenía, al igual que Eliot, una gran reputación, y, como él, encabezó una revolución estilística. Los temas de las pinturas del Giotto son religiosos: un fresco que representa la vida de San Francisco de Asís, la Ascensión de la Virgen, y otros temas similares. Tales motivos sin duda desentonarían en el rincón de cocina. Parece ser que lo que Stevens quería decir es que Eliot se encontraba fuera de lugar y al margen de tiempo, que era un anacronismo en el mundo del siglo XX, o, al menos, en los Estados Unidos del siglo XX, la nación en la que se puso de moda en 1938 instalar una mesa en la cocina para comer y desayunar. En la reseña de la Selected Poetry de Moore que escribió en 1935, Stevens definía este rasgo de Eliot como «hibridación» (véase abajo).

Stevens concluía su artículo con una valoración más positiva: «Leer a este Eliot desacralizado, por así decir, le rejuvenece a uno. Sigue siendo un ascético íntegro en un mundo cada vez más decadente». Stevens admitía que Eliot se resistía a las mismas tendencias dominantes del mundo moderno que él mismo combatía –la «decadencia»–, pero esto no significa que simpatizara con el ascetismo de Eliot. Y ¿cómo demonios puede rejuvenecerle a uno la lectura de un ascético «desacralizado»? Lo más probable, después de darle muchas vueltas, es que Stevens quisiera decir que Eliot se había estancado en materia de religión, que se había quedado anclado en unas creencias que Stevens y prácticamente todo el mundo habían dejado atrás.[11] No es necesario profundizar demasiado para encontrar pruebas que respaldan esta interpretación. El poema de Stevens «Connoisseur of Chaos», publicado en Twentieth Century Verse en octubre de 1938, justo un par de meses antes de escribir su «homenaje» a Eliot, es un buen ejemplo del rechazo explícito del tipo de piedad ortodoxa que, como es bien sabido, defendía Eliot:

Después de todo, el bello contraste de la vida y la muerte

demuestra que las cosas opuestas participan de una,

por lo menos eso decía la teoría, cuando los libros de los obispos

explicaban el mundo. No podemos volver a eso.

Los hechos retorcidos superan a la mente escamosa,

Si puede decirse así.

(13-18. Cursiva añadida)

La convicción de Stevens de que no podíamos retroceder y leer los «libros de los obispos» revela lo distante que se encontraba de la piedad anglicana de Eliot. A juicio de Stevens, Eliot no había logrado responder adecuadamente a los «hechos retorcidos» de la modernidad del siglo XX y se había refugiado en los «libros de los obispos». Por consiguiente, la poesía de Eliot desentonaba tanto en el mundo moderno como un fresco del Giotto en un rincón de la cocina.[12]

No era una opinión demasiado extravagante: a la mayoría de los observadores les desconcertaba el anglicanismo de Eliot. El propio Eliot se había sentido atraído hacia la religión por la condición humana, que consideraba insoportable sin la fe, y la fe –la convicción– es algo que no se puede explicar racionalmente; la fe se apodera de uno. Eliot nunca expresó esta idea de un modo tan convincente como lo hizo en la serie de artículos «The Modern Dilemma» [El dilema moderno], publicada en Listener en 1932 (la serie en la que se inspira el título de este libro)[13]: «Hacia cualquier convicción profunda, uno se siente atraído de forma gradual, quizá de un modo imperceptible, durante un largo periodo de tiempo… Algunos de estos argumentos pueden parecer irrelevantes al mundo exterior… En un momento dado se produce una especie de cristalización, y aparece un elemento de fe que no se puede definir estrictamente a partir de un argumento o de una serie de argumentos». Para Eliot, uno de estos argumentos era «que el proyecto cristiano parecía… el único que podía funcionar», aunque se apresuraba a añadir que este argumento pragmático no era «un motivo para creer», pero que esa conciencia sustituía «a cualquier otro motivo para creer en cualquier otra cosa». A él le había llevado al «escepticismo que constituye el

preámbulo de la conversión».

Cuando Eliot afirmaba que el programa cristiano podía «funcionar», quería decir que podía sancionar en cierta medida los «valores»: «Entre otras cosas, el proyecto cristiano parecía el único capaz de albergar los valores que debo defender para no perecer». Pero, una vez más, Eliot se desdecía de ese principio pragmático con un matiz que expresaba entre paréntesis, «(y lo primero es la creencia y lo segundo la práctica)». Resulta revelador que cuando Eliot enumeraba sus creencias omitiera cualquier alusión a una realidad trascendental (como Dios) o milagrosa (como la resurrección). Los ejemplos de fe que ofrecía eran la creencia «en la vida sagrada y en la muerte sagrada, en la santidad, la castidad, la humildad y la austeridad». Es indudable que para un humanista todos estos rasgos de la conducta se pueden alcanzar sin la sanción de lo sobrenatural.[14]

Este artículo, el primero de la serie, titulado «Cristianismo y comunismo», se centraba sobre todo en cuestiones económicas y en la importancia que tenían estas cuestiones para los creyentes. En las simas de la Gran Depresión, Eliot se mostraba preocupado por el fracaso aparente del capitalismo y por la amenaza manifiesta del comunismo. Eliot sostenía que el cristianismo era el mejor baluarte para combatir esa amenaza, y reformulaba el dilema moderno en términos más políticos que los del epígrafe de la presente obra (aunque el humanismo seguía presente subrepticiamente como «una religión totalmente nueva»): «Si no somos capaces de albergar una fe al menos tan sólida como la que parece animar a la clase dirigente de Rusia; si no somos capaces de morir por una causa, entonces la Europa occidental y los estadounidenses deberían reorganizarse inmediatamente de acuerdo con el modelo de Moscú. Y no se puede conquistar con la única ayuda de escarapelas electorales… ni podemos triunfar inventando una religión totalmente nueva para luchar contra el comunismo. Sólo hay dos alternativas: el cristianismo o el comunismo; y éste es, si les parece, el dilema» (p. 383.1. Cursiva añadida).

Los artículos eran en conjunto un llamamiento al regreso al cristianismo y a la «Iglesia» para remediar la miseria económica y política que afectaba a Occidente. En el último artículo de la serie, «La construcción del mundo cristiano», Eliot formulaba una vez más el dilema moderno: «Detestamos el comunismo y detestamos el mundo actual, y si en esto consiste el dilema, si éstas son las únicas alternativas, entonces la objeción más radical que le podemos hacer al comunismo es que es una pérdida de tiempo, de intelecto, de recursos;

una provocación que induce a cometer aún más tonterías, a cambiar un sistema malo por otro igual de malo (Listener 7 [6 de abril de 1932] 502.2. Cursiva añadida).

Uno de los personajes más importantes del Harvard de la época, un hombre que coincidió en esta universidad con Eliot y con Stevens, fue George Santayana. Es un hecho harto conocido que Stevens intercambió algunos poemas con Santayana en su época de estudiante, aunque no llegó a asistir a sus clases (Letters, pp. 481-482), y además escribió un poema en su honor a su muerte. Por extraño que parezca, Santayana nunca mencionó su relación con Stevens. Cuando Leonard Lyons le pidió en una entrevista («The Lyon's Den», Boston Herald, 1 de junio de 1950) que le hablara de sus alumnos de Harvard, Santayana respondió con algunas observaciones sobre Eliot: «No sabría decirle si fue mi alumno más ilustre… Eliot conoció a Dante gracias a mí, a mi libro Tres poetas filósofos, y Dante le impactó… Me di cuenta enseguida de que era un hombre excepcional. Pero… no éramos amigos y nunca coincidimos fuera del aula. En cierta ocasión se presentó en mi despacho, pero sólo para darme un recado. Nunca le vi en su madurez» (se cita en McCormick, pp. 415-416).

Eliot, por su parte, casi nunca expresó por escrito lo que opinaba de Santayana. Se limitó a señalar que sus clases le parecían «soporíferas» (McCormick, p. 416), a compararle favorablemente con Russell –ambos filósofos coincidieron en Cambridge entre 1914 y 1915– (Letters, p. 92), y a mencionar su nombre en una carta dirigida a Norbert Wiener en 1915: «Para mí, al igual que para Santayana, la filosofía es ante todo un ejercicio de crítica literaria y una conversación sobre la vida» (Letters, p. 81). Es muy probable que Santayana o el Eliot posterior, el anglicano, suscribieran esa afirmación, que anticipa la visión de la filosofía que defiende Richard Rorty.

Santayana escribió una «Nota sobre T. S. Eliot» a mediados de los treinta, sin duda en respuesta a su conversión a la religión anglicana (una maniobra que Santayana nunca llegó a efectuar), pero no la publicó. Santayana rechazaba las especulaciones teológicas y filosóficas de Eliot y afirmaba que eran meramente «subterráneas», al contrario de lo que se solía decir de las reflexiones «superficiales» de Stevens:

El pensamiento de T. S. Eliot es subterráneo sin ser profundo. No describe lo

obvio, ¿por qué iba a hacerlo? Tampoco localiza las líneas maestras del esqueleto y los órganos vitales de la historia, sino más bien una parte de la fina red de venas y nervios que se encuentra bajo la superficie, y, al hacerlo, como no podía ser de otro modo, elige arbitrariamente el camino para cruzar ese laberinto, según sus caprichos y prejuicios (por ejemplo, construye su ensayo sobre Dante partiendo de la presuposición de que se lee con facilidad). Esta intuición apresurada aparece tanto en las ideas principales como en los detalles de sus comentarios. Se encuentra presente incluso en su anglocatolicismo: le gustan algunos rasgos concretos del cristianismo y le disgustan otros, y el curso natural de los acontecimientos mundiales le produce una consternación general. Siente pavor e incomprensión por las fuerzas radicales que operan en el mundo y en la Iglesia, pero se muestra maravillosamente sensible a las luces indirectas que atraviesan las distancias intermedias: y alberga la esperanza de poder establecer barreras de la costumbre y el gusto para evitar que la humanidad toque fondo o que vea la luz. (Se cita en McCormick, p. 416)

La elegía que compuso Stevens en honor de Santayana, «A un viejo filósofo en Roma», invoca ya en el título el motivo de la conversión, aunque Santayana nunca abrazó el catolicismo en el que se había educado. Sin embargo, pasó sus últimos años convaleciente en la cama de un hospital romano atendido por monjas, una circunstancia que Stevens explota en su poema:

En el umbral del cielo, se tornan las figuras

de la calle figuras del cielo, el majestuoso movimiento

de unos hombres que van menguando en las distancias del espacio,

cantando, con un tono cada vez más menguado,

absolución ininteligible y un fin…

El umbral, Roma, y la más misericordiosa Roma

más allá, iguales ambas a la hechura de la mente.

Tal como en una dignidad humana

dos paralelas se tornan una sola, una perspectiva de la que

los hombres forman parte, cercanos y distantes.

Como veremos, en este poema Stevens estudia la relación entre la conciencia y el mundo, un motivo recurrente de su poesía y su prosa, con el fin de expresar la permanencia de Santayana en el umbral de la muerte. Se trata de una elegía muy peculiar, pues está escrita desde el punto de vista del hombre agonizante (más adelante analizaremos este extremo. Si he introducido aquí la figura de Santayana ha sido únicamente para ilustrar de nuevo la naturaleza inconmensurable de la imagen que tenían ambos poetas de su experiencia común).

Stevens no realizó el esfuerzo quijotesco que llevó a cabo Eliot para convencer a sus conciudadanos de que había encontrado la solución al dilema moderno, pero padecía este dilema con la misma intensidad. Pensaba que el regreso de Eliot al cristianismo no era una decisión apropiada. Cuando su acaudalado amigo Henry Church estaba considerando la posibilidad de financiar una cátedra de poesía en Harvard, Stevens redactó un memorando en el que reflexionaba sobre los rasgos ideales de la persona que debía ocupar esa cátedra. Aunque citaba a Eliot y a Santayana, consideraba que ninguno de los dos daba la talla: «El titular de la cátedra tiene que ser necesariamente un hombre de mente dinámica y, en este campo, una especie de erudito con una fuerza original. Por su carácter, el doctor Santayana sería un buen candidato, pero en él la religión y la filosofía constituyen una presencia demasiado dominante. Me limito a citarle como ejemplo. Quizá un hombre como T. S. Eliot tenga el carácter adecuado, pero considero que su fuerza es más negativa que positiva» (Letters, p. 378). Aunque Stevens no explicaba en qué sentido Eliot era una fuerza negativa, se puede deducir que estaba pensando en su anglicanismo. Sin duda, Eliot no habría podido cumplir el objetivo que Stevens consideraba que debía alcanzar la cátedra en cuestión: expresar la propia naturaleza de la poesía que, para Stevens, «es y ha sido siempre la idea de Dios. Uno de los movimientos más destacados de la imaginación moderna es el alejamiento de la idea de Dios. La poesía que

creó la idea de Dios tendrá que adaptarse a nuestro modo de comprensión distinto, crear un sustituto para ella o declararla innecesaria» (p. 378).

Eliot expresó su opinión de la poesía de Stevens en ocasiones tan contadas que es imposible ofrecer una hipótesis equilibrada de lo que pensaba, pero parece razonable atribuirle la opinión que expresaron otros autores que participaron en el número especial que The Trinity Review le dedicó a Stevens: que era una poesía lograda pero trivial; magnífica, pero vacía. En 1951, cuando Donald Hall le preguntó a Eliot si en su juventud había poetas tan influyentes como lo eran entonces Pound, Stevens o él mismo, respondió negativamente, y, aludiendo a Pound y a Stevens, añadió el siguiente comentario: «Afortunadamente, no nos molestamos los unos a los otros» («Interview», en Plimpton, p. 94). Teniendo en cuenta el papel destacado que desempeñó Pound en los comienzos de la carrera de Eliot y que éste mantuvo una relación con aquél –como editor y como amigo– que se prolongó durante toda su vida, este comentario debe aplicarse únicamente a Stevens. Es cierto que Stevens no «molestó» a Eliot, pero Eliot sí «molestó» a Stevens.

Dado que ninguno de estos dos poetas tenía mucho que decir del otro, es imposible presentar un estudio de su relación. Además, los estudios comparados sobre estas dos figuras son muy escasos. El primer libro que abordó la cuestión fue Wallace Stevens: The Poems of Our Climate (1976) de Harold Bloom. En términos generales, Bloom interpreta el silencio de Stevens sobre Eliot como una prueba contundente de la obsesión que sentía por su joven compañero de Harvard: «Stevens era demasiado reservado y astuto para criticar explícitamente a Eliot, pero esta polémica aparece de forma implícita en su correspondencia y en su poesía, y se remonta, creo, a la recepción de Harmonium o puede que sea incluso anterior» (p. 227). Como hemos visto, es evidente que Stevens consideraba que Eliot era su antítesis, pero no podemos tomar en serio la afirmación de Bloom, que sostiene que cuando Stevens se mostraba en desacuerdo con otros estilos y movimientos poéticos, lo hacía pensando en su antagonista. Y, por otra parte, Bloom no alude en ningún momento a la actitud que mantuvo Eliot hacia Stevens, quizá porque su estrategia de confirmar hipótesis a través de la ausencia de contradicciones directas no funciona de forma convincente en ese caso.

El estudio de Michael Beehler T. S. Eliot, Wallace Stevens, and the Discourses of Difference (1987) está tan condicionado por la adaptación que llevó a cabo Paul de Man del nihilismo intelectual de Derrida, tan de moda en la época, que

es difícil de interpretar. Lo mejor es que me limite a citar el epílogo de este libro: «La poesía de Eliot y la de Stevens no son únicas e independientes. Más bien se superponen, y el lugar donde se produce esta superposición es un lugar problemático: el del eterno retorno de la diferencia. Su poesía no habla con dos voces de una única identidad inmanente en ambos, sino que expresa la diferencia esencial de la que surge todo pensamiento, toda escritura, toda originalidad. El lugar donde Eliot y Stevens coinciden y se repiten el uno al otro no es el lugar de la identidad, sino el de la interferencia y la reorientación de la diferencia» (p. 176). Es difícil estar en desacuerdo con estas observaciones descriptivas, pero también lo es aceptar la proposición de que ambos poetas estaban obsesionados por «la reorientación de la diferencia».

El tercer estudio importante es el ensayo que escribió Denis Donoghue en 1995, «Wallace Stevens, T. S. Eliot, and the Space Between Them». Según Donoghue, «conflictos a Eliot y Stevens –cuestiones que ellos jamás discutieron– están relacionadas con la razón, la fe y la autoridad» (p. 303). En ese respecto estamos sustancialmente de acuerdo, aunque no creo que Stevens estuviera particularmente obsesionado por la autoridad, mientras que es evidente que Eliot sí lo estaba. Sin embargo, Donoghue suscribe la opinión convencional de que Stevens cultivó el escepticismo ilustrado –es decir, el humanismo–, una opinión que en el presente estudio demostraremos que es errónea. En una iniciativa bastante extravagante, Donoghue intenta explicar la postura filosófica de Stevens invocando el sistema lógico de C.S. Peirce –el sistema de primera, segunda y tercera categoría– que interpreta equivocadamente como una teoría ontológica.[15] Aunque estoy de acuerdo con la explicación que ofrece de la animadversión que sentía Eliot por el proyecto ilustrado de sustituir la religión por el humanismo, Donoghue se muestra incapaz de diferenciar entre el humanismo y el legado científico de la Ilustración, un legado que tanto Eliot como Stevens aceptaban. En el capítulo noveno de otro estudio sobre Eliot que publicó más tarde, Words Alone, el propio Donoghue lleva a cabo una revisión de su ensayo de 1995.

En esa obra se ponen de manifiesto con mayor claridad los prejuicios católicos que animan su análisis de ambos poetas: «La diferencia fundamental entre el papa y Wallace Stevens es que aquél no dice que ha inventado o que ha deducido de sus deseos privados los principios en los que cree. Esto es lo que sostiene Stevens, y al hacerlo se engaña a sí mismo, pues la mayor parte de lo que dice haber inventado pertenece al legado de una tradición filosófica concreta» (p. 184). Esta acusación es totalmente falsa. Es cierto que Stevens afirmaba que creía en invenciones o ficciones que él mismo había generado, pero no

reivindicaba que fueran independientes de la cultura en la que se había formado. En este sentido, estaba totalmente de acuerdo con el papa, con la salvedad de que las «creencias» de Stevens eran provisionales. Ambos, es de suponer, eligieron sus creencias, aunque, por supuesto, el papa puede reivindicar que las creencias le eligieron a él, como también le habría gustado a Eliot. Stevens profesaba ni mucho menos esa hostilidad hacia la tradición que le atribuye Donoghue, y se encontraba mucho más cerca del Romanticismo que de la Ilustración, como demuestra con creces su celebración recurrente de lo irracional.

La estrategia que adoptaremos en este estudio es la de presentar una yuxtaposición de estos dos importantes poetas que nos permita poner de relieve las diferencias y las similitudes de sus reacciones a los mismos problemas y a las mismas obras. La cuestión de fondo es lo que Eliot llamaba «el dilema moderno», un concepto cuya definición he ampliado a partir de la caracterización del conflicto entre el laicismo y la religión que él planteaba para dar cabida a la naturaleza y al estatus de la poesía, así como a la credulidad o la incredulidad religiosa y al compromiso político o a la indiferencia. No he querido valorar sus logros relativos como poetas. En lugar de ello, me he propuesto estudiar la forma y la trayectoria de sus carreras a la luz de los acontecimientos políticos y culturales que sirvieron de marco al desarrollo de dichas carreras. No avanzaré cronológicamente, como en una crónica biográfica, sino que seleccionaré momentos o temas concretos en los cuales se produce la intersección entre el pensamiento y la práctica de estos dos hombres. El resultado es una serie de análisis diferentes en los que las cuestiones arriba mencionadas se repiten en nuevos contextos. Puede que hubiera sido mejor emplear otro procedimiento, pero también habría sido más difícil de controlar, dada la categoría de ambos autores y la enorme cantidad de textos que se han publicado sobre ellos.

He prestado atención especial a la cronología, pues nadie, y menos aún estos dos autores, puede escapar a la influencia del curso de los acontecimientos. Y ninguna persona tan reflexiva como ellos defiende las mismas opiniones a los treinta que a los veinte, ni a los cuarenta que a los treinta, etcétera. El propio Eliot se quejaba de que los comentaristas a menudo pasaban por alto este atributo universal de la fe y el pensamiento humanos. En el prefacio de Criticar al crítico (una serie de conferencias dictadas en la Universidad de Leeds en julio de 1961), Eliot señalaba que había releído sus primeros ensayos para preparar esa charla retrospectiva. Se «alegraba de decir que… [él] no [había] encontrado demasiado de lo que avergonzarse como… [temía]». Pero ese análisis de su obra

anterior le llevaba a afirmar: «Constantemente, me resulta irritante porque algunas palabras mías, escritas quizá hace treinta o cuarenta años, se citan como si las hubiera pronunciado ayer». Eliot observaba que, si bien tenía la precaución de incluir las fechas de publicación de sus ensayos en las antologías, «raro es el escritor que, cuando me cita, dice ‘esto es lo que el señor Eliot pensaba (o sentía) en 1933’ (o en cualquier otra fecha)» (To Criticize the Critic, p. 14).

El resultado de este estudio es hasta cierto punto un ensayo de historia cultural. La Primera y la Segunda Guerra Mundial son los dos hitos que marcan el desarrollo de las creencias específicas de ambos poetas en un contexto de fuertes vientos intelectuales y cambios tectónicos en la geografía política e ideológica de Occidente. Afincado en Inglaterra, Eliot vivió mucho más cerca que Stevens estas perturbaciones, pero ambos sintieron sus consecuencias y reaccionaron a su manera. Sus experiencias no sólo se diferencian en el hecho de que vivieran en orillas distintas del Atlántico, sino también en su temperamento y en su diferencia de edad. Cuando la Primera Guerra Mundial sacudió Europa, Stevens era un hombre casado cuya carrera de abogado especializado en seguros empezaba a consolidarse; la guerra no ejerció un efecto directo sobre su vida. Eliot, por el contrario, era un estudiante de intercambio que preparaba su tesis doctoral en Oxford, y que disfrutaba de unas vacaciones estivales en Marburgo, Alemania, lo cual le obligó a regresar a Inglaterra antes de lo previsto. En Oxford, conoció a Vivien Haigh-Wood y se casó con ella enseguida y, durante su estancia en Londres, reanudó su amistad con su antiguo profesor Bertrand Russell, otro acontecimiento que también sería determinante. Además, conoció a Ezra Pound y a Wyndham Lewis. Estos encuentros condicionaron en distintas formas la futura trayectoria vital de Eliot. No profundizaré demasiado en la figura de Pound, pero si Eliot no se hubiera cruzado con él, es probable que no hubiera obtenido el éxito temprano que influyó en su decisión de abandonar la carrera de profesor de filosofía para la que se había preparado. A pesar de su prolongada amistad, las opiniones políticas y religiosas de Pound eran demasiado radicales para que Eliot se dejara influir por ellas de un modo sustancial. La influencia de Lewis es más difícil de evaluar. Es cierto que Eliot leyó Time and Western Man y que admiraba esta obra. Mantuvo una estrecha amistad con Lewis durante una temporada, basada en las ideas políticas conservadoras que ambos compartían. Pero su relación con Russell fue un factor determinante en su giro anglicano, y fue además, sin duda, un factor que condicionó el resto de su vida y su carrera. Es innegable que la presión derivada de la enfermedad crónica de Vivien y de su relación adúltera con Russell contribuyó a que abandonara el humanismo y decidiera ingresar en la comunidad

anglicana. Aunque su distanciamiento de Russell no fue definitivo,[16] su alejamiento del humanismo sí que lo fue.

1En la misma carta que le envió a Blackmur, Aiken insistía en la jovialidad de la poesía de Stevens, y comparaba favorablemente «El comediante como letra C» con La tierra baldía: «Nunca he leído un comentario de la obra de Stevens en el que se afirme que su poesía es profundamente irónica. Lo que quiero decir es que lleva el humor más allá y lo expresa en términos poéticos como quizá nadie lo ha hecho hasta ahora. Esto es algo digno de elogio. Incluso los títulos de sus poemas recuerdan a esas señales intercambiables que se veían antiguamente: son divertidos y/o hermosos. Y, por último, debajo de esa capa de merengue brillante y delicioso, encontramos una conciencia crítica presente en toda su obra. ¡Crispín es una obra mucho más rica que La tierra baldía!» Varios años después, Aiken le contó a Stevens que había querido incluir el poema «El comediante como letra C» entero en la antología que había preparado para Random House, pero que no había conseguido convencer a la editorial (Letters, p. 302).

2Una importante excepción a la falta de atención a esta cuestión es el estudio T. S. Eliot's Intellectual Development 1922-1939 que publicó John D. Margolis en 1972. Margolis no sólo insiste en que Eliot atravesó una etapa humanista, sino que va más allá y afirma que nunca abandonó los valores y las preferencias del humanismo: «Aunque le incomodaba el carácter laico del humanismo de Babbitt y le molestaban las ambiciones de algunos discípulos, como Foerster, Eliot fue incapaz de rechazar totalmente el Nuevo Humanismo. Renegar de la filosofía de Babbitt habría sido, como mínimo, una actitud poco sincera. Había asimilado las ideas de su mentor de un modo tan exhaustivo que ya no podía retractarse. Sin embargo, había superado el tradicionalismo humanista de Babbitt y había abrazado la religión ortodoxa, y aceptó el reto de sacarle el máximo partido al movimiento del que había aprendido todas las ideas que había desarrollado recientemente. Eliot siguió utilizando el enfoque característico de un crítico comprensivo o incluso comprometido» (pp. 124-125). Margolis pasa por alto la influencia de Russell que, en mi opinión, fue decisiva. Creo que lo única idea que Eliot tomó de Babbitt (y de Maurras) antes de reencontrarse con Russell en 1914, fue la oposición entre romanticismo y clasicismo en el marco de la tradición literaria y cultural.

En el artículo «T. S. Eliot and the Crisis of the Modern», en 1987, James W.

Tuttleton estudia la ubicuidad de las ideas humanistas en la época de Eliot y entre sus profesores, pero insiste sobre todo en que el poeta siguió la trayectoria opuesta a la de sus contemporáneos, y avanzó desde el humanismo al cristianismo. Tuttleton no analiza la naturaleza irregular de esta trayectoria, uno de los temas centrales de mi estudio.

3«The Search for Moral Sanction», Listener, 7, 30 de marzo de 1932, p. 446.2.

4El entorno de Harvard ha sido estudiado a fondo en relación con el periodo que Eliot pasó en esta universidad, pero no tanto con la época de Stevens. Para una visión general del Harvard de la época, véase Bruce Kuklick, The Rise of American Philosophy: Cambridge, Massachusetts 1860-1930, New Haven, Yale University Press, 1977. Para la época de Eliot, véase Manju Jain, T. S. Eliot and American Philosophy: The Harvard Years, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. En Modernist Quartet, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, Frank Lentricchia le dedica varias páginas al análisis del entorno de Harvard que influyó en ambos poetas.

5Si lo hizo, Gallup no incluyó el artículo en cuestión en su Bibliografía. Es curioso que Jonathan Culler decidiera descartar el artículo que escribió Stevens sobre Eliot en su edición de la Harvard Advocate Centennial Anthology. Además, Culler no simpatizaba demasiado con Stevens, como se desprende de la semblanza que ofrecía del poeta: «Quizá fue durante el tiempo que dirigió [el Harvard Advocate] cuando Stevens desarrolló esa sensibilidad dual que le permitió convertirse en un exitoso ejecutivo y en un poeta destacado» (Culler, 1966, p. XIX).

El 15 de agosto de 1940, Hi Simons le escribió una carta a Stevens en la que hablaba del número dedicado a Eliot del Harvard Advocate. Simons decía que había pensado proponerles que le dedicaran un número especial a Stevens coincidiendo con su sexagésimo cumpleaños, pero que había decidido no hacerlo: «En diciembre de 1938, cuando apareció el número dedicado a Eliot, pensé sugerir a la Junta que te dedicaran el número de octubre de 1939 por tu sexagésimo cumpleaños y porque hacía veinticinco años que se había publicado tu primer poema en Poetry. Pero renuncié a esta idea, pues pensé que no me harían ni caso al ser ajeno a Harvard» (Huntington, Wallace Stevens Collection).

6Holly Stevens no incluyó esta carta en su edición de las Letters de Stevens. Kermode sí la incluyó en la selección de cartas de Stevens: Collected Poems and

Prose.

7Robert McAlmon, mientras viajaba por Europa en su juventud, entabló una correspondencia con Stevens y le contó (en una carta sin fechar de 1922) que había conocido a Eliot: «No es necesario ser demasiado egoísta, impresionable o melancólico; me temo que Eliot lo es. Uno se puede convertir en un amargado; a Rabelais le sucedió; y otros autores. No creo que la obra de Eliot perdure, porque uno necesita audacia, atrevimiento, algo un poco más fuerte, personalmente, que la blanda desventura de Eliot. Sin embargo, esta misma desesperación, endurecida, es lo único que le queda a alguien con sentido, sensibilidad o inteligencia en este sistema económico intolerante, industrial, lujurioso, censor que algunos llaman civilización, pero mi mente ha olvidado estos términos tan especializados sobre la situación de la humanidad» (Huntington, Wallace Stevens Collection). En esta colección no se conservan las respuestas de Stevens, pero, en esta época, seguro que este comentario le pareció tranquilizador. Huelga decir que el tiempo demostró que McAlmon estaba equivocado. Hay que señalar que, a diferencia de Stevens y de Williams, McAlmon compartía la opinión generalizada de que La tierra baldía expresaba la desesperación que cualquier persona sensible tenía que experimentar en 1922. Quizá había que estar en Europa para sentir esa preocupación.

8En total, el número de víctimas estadounidenses fue de 364.000, de las cuales 126.000 perdieron la vida. Aunque no son números insignificantes para un país que en esta época tenía poco más de 100 millones de habitantes, sí lo son en comparación con el número de combatientes europeos (Además, más de la mitad de las bajas se debieron a la epidemia de gripe de 1913-1914, no fueron consecuencia del combate). Francia, que en aquel entonces sólo contaba con 40 millones de habitantes, tuvo 6.160.800 víctimas, de las cuales 1.350.800 perdieron la vida. El Imperio Británico tuvo 3.190.235 víctimas y 903.235 fallecidos. Alemania y Austria sumaron 14.162.558 víctimas y 2.973.700 bajas.

La aceptación casi inmediata de La tierra baldía como expresión de la angustia de la posguerra fue mayoritariamente estadounidense. Los británicos eran menos dados a dejarse llevar por la piedad ante el enorme sufrimiento, y no estaban tan predispuestos a ensalzar un poema que representara el fracaso de la civilización cristiana europea. Según Lawrence Rainey, el poema «recibió poca atención en los medios de comunicación: tan sólo tuvo tres reseñas después de publicarse en The Criterion, y otras seis después de la edición de Hogarth. De todas ellas, sólo una fue favorable. En los Estados Unidos, por el contrario, fue objeto de más de

cincuenta reseñas, y más o menos la mitad fueron favorables» (Revisiting The Waste Land, p. 116).

9Entre 1923 y la aparición de «Eight Poems» en Alcestis, Stevens sólo publicó diez poemas: «Sea Surface Full of Clouds», «Red Loves Kit», «This Sun this March», «Good Man, Bad Woman», «Autumn Refrain», «The Woman who Blamed Life on a Spaniard», «Snow and Stars», «Two Poems» y «The Pleasure of Merely Circulating». La publicación de Ideas de orden en 1935 marcó su regreso a la actividad poética.

Aunque esta inactividad no se puede achacar únicamente a factores personales, su única hija, Holly, nació en el verano de 1924, y, en esos años, Stevens tuvo que viajar con frecuencia por motivos de trabajo.

10Es difícil saber hasta qué punto estaba familiarizado Stevens con la obra de Eliot. Robert Moynihan señala en «Wallace Stevens' Collection, Huntington Library», en Wallace Stevens Journal 20 (primavera de 1996), que, si bien Stevens «adquirió bastantes libros de T. S. Eliot… la mayoría de las páginas de estos volúmenes estaban intonsas» (p. 77). Moynihan enumera diecinueve obras de Eliot en la biblioteca de Stevens, comenzando por la edición de Hogarth Press de La tierra baldía (1923). Parece poco probable que no leyera ninguna de estas obras, pero es evidente que no las leyó todas.

11Ted Hughes llevaba esta teoría mucho más allá en la charla conmemorativa que pronunció con ocasión del centenario del nacimiento de Eliot, «A Dancer to God» (pp. 22-50). Hughes sostenía que la poesía de Eliot pertenece a una tradición taumatúrgica. Stevens, estoy seguro de ello, no se atrevería a afirmar algo semejante, pero creo que la idea de que Eliot cultivaba un estilo poético arcaico no se encuentra muy alejada de la percepción stevensiana.

12El testimonio de José Rodríguez Feo confirma que a Stevens no le gustaba la poesía de Eliot: «Recuerdo, en otra ocasión, que le pregunté por Eliot y me dio la sensación de que no le gustaba demasiado. Pero me dijo que era un buen poeta, en el sentido de que conocía su oficio» (Brazeau, p. 139).

13Eliot, a su vez, tomó el título de la obra de Hugh l'Anson Fausset, The Modern Dilemma (Dent), un libro que reseñó en The Criterion, en el «Commentary» de enero de 1931. Eliot rechazaba la argumentación de Fausset, y afirmaba que, después de leer esta obra, tenía la sensación «de respirar la

misma atmósfera cargada del País de la Cucaña de Matthew Arnold» (p. 312).

14Estos fragmentos pertenecen al primer artículo de la serie que Eliot publicó unos pocos años después de su conversión (382.2): «The Modern Dilemma», Listener, 7; «Christianity and Communism» (16 de marzo de 1932), pp. 382-383; «Religion and Science: A Phantom Dilemma» (23 de marzo de 1932), pp. 428-429; «The Search for Moral Sanction» (30 de marzo de 1932), pp. 445-446 y 480; y «Building up the Christian World» (6 de abril de 1932), pp. 501-502.

15«Parece ser que Stevens aceptó, como había hecho Royce, el sistema de primera, segunda y tercera categoría de Peirce, en el que la primera categoría se corresponde con la concepción del ser o existente independiente de cualquier otra cosa; la segunda categoría es la concepción del ser en relación con o en reacción a otra cosa; y la tercera es la concepción de la mediación, a través de la cual se relaciona la primera categoría con la segunda. Según la parábola de Stevens, Adán y Eva fueron los primeros humanistas, pues, al igual que Descartes, concibieron el mundo en sus propios términos y practicaron el atributo de la razón al hacerlo. Crearon una segunda tierra al interpretar la primera en los términos que más les favorecían. Fundaron el pensamiento ilustrado» (Donoghue, pp. 310-311).

16En una carta dirigida a Bertrand Russell en respuesta a sus comentarios a propósito de La tierra baldía, Eliot expresaba su pesar por la ruptura de su relación, y añadía: «Me gustaría mucho verte. He pensado en ello en muchas ocasiones» (Sin fecha precisa, pero escrita en el año 1922. Se cita en Ray Monk, 2000, p. 27. Cursiva en el original).

1

Una poética moderna

Marianne Moore, Eliot y Stevens

Hasta que el revisionismo posmoderno alteró nuestra percepción de la poesía moderna, la opinión general era que el «modernismo» había representado una revolución en esencia estilística: el abandono del verso impreciso, insinuante y melifluo de los estetas en favor de un estilo de verso más directo, irónico y libre. Se consideraba que Eliot, por supuesto, había sido el principal arquitecto de este cambio, con alguna ayuda de Pound y del movimiento imagista. La marginación de Stevens se debía en cierta medida a su distanciamiento de este cambio estilístico, a su persistencia en un estilo más compatible con los estetas y los simbolistas que les habían precedido. Rara vez se atribuye a Marianne Moore un papel significativo en esta revolución, pero lo cierto es que su poesía presenta muchos rasgos que se consideran distintivos de este movimiento poético, sobre todo la oscuridad y la falta de rumbo. Comparar la acogida inicial que Eliot y Stevens le dispensaron a la poesía de Moore cuando la práctica poética de ambos autores todavía no se había fijado irrevocablemente con otra segunda valoración que realizaron cuando su poesía había madurado (pero aún no se había fijado), es una oportunidad única para entender mejor –desde dentro, por así decir– la revolución estilística de la poesía moderna y la opinión que ambos poetas tenían de ella.

Las respectivas respuestas de Eliot y Stevens a la poesía de Moore mantienen una relación tangencial con el dilema moderno, pues a ambos les preocupaba que Moore, en lugar de esforzarse por expresar una visión de la vida, saltaba y flotaba sobre un mundo vívidamente imaginado, mas nunca ordenado hacia una visión del mundo o de la filosofía. Este tipo de poesía era una de las posibles respuestas a la pérdida de la fe: en lugar de buscar un sustituto a la religión, uno sencillamente se deja llevar por los placeres de la vida: el placer de observar y

registrar en verso el compromiso propio con el mundo. Pero el dilema al que tuvieron que enfrentarse Stevens y Eliot cuando reseñaron la selección de poemas de Moore que publicó la editorial Faber en los años treinta, no era tanto una cuestión religiosa como un problema de compromiso político y de relevancia social. Eliot se sintió obligado a relegar la poesía de Moore a la categoría de «poesía menor», aduciendo que carecía de relevancia social, mientras que Stevens se esforzó en su reseña por articular una teoría de la poesía que justificara precisamente ese rasgo de la poesía de Moore, una actitud que, como veremos, representa un cambio radical respecto de su primera reacción a la obra de la poeta.

Marianne Moore fue una de las primeras y más tenaces admiradoras de la poesía de Stevens. «Well Moused, Lion», la reseña de Harmonium que publicó en Dial el 6 de enero de 1924, era muy favorable. Moore había tomado este críptico título de El sueño de una noche de verano, siguiendo, quizá, el ejemplo del poema de Stevens «Peter Quince sentado al clave». En la obra de Shakespeare, Teseo pronuncia esta frase después de que Hambrón, disfrazado de león, haya asustado a la joven amante Tisbe y le haya desgarrado el manto. Para Moore, esta frase era un ejemplo de licencia lingüística eficaz, un rasgo que admiraba en los poemas de Harmonium. Moore elogiaba los mismos atributos de la poesía de Stevens que otros lectores más críticos también detectaban en ella: «el derroche de magnificencia» en el que, según ella, «se refugia la imaginación» de Stevens. Además, Moore veía en Stevens cierta cualidad mística que no todos los lectores eran capaces de percibir, y afirmaba acerca de «Mañana de domingo» que «produce en última instancia el efecto del pensamiento alterado por lo intangible; del pensamiento oprimido por las propiedades de un mundo que manipula como un experto» (Complete Prose, p. 93). Si dejamos de lado la referencia a lo intangible, estas dos observaciones anticipan de un modo bastante acertado el tipo de comentarios de los cuales sería objeto la poesía de Stevens durante las décadas posteriores, comentarios que criticaban, en su mayoría, los rasgos que Moore ensalzaba. En la época en que Moore escribió esta reseña, ya había leído los poemas que Stevens había publicado en Dial (la revista en la que trabajaba como editora ayudante y que posteriormente acabaría dirigiendo) y en Poetry Magazine, y era una auténtica entusiasta de su obra. Animaba constantemente a Stevens a que enviara poemas a Dial.[17] A pesar de su aliento, Stevens no envió ningún poema durante el tiempo en que ella trabajó como editora (1925-1929). Huelga decir que en esos años no publicó un sólo verso.

Por sorprendente que parezca, la reacción de Stevens a la poesía de Moore en la

época anterior a la publicación de Harmonium fue negativa, y, curiosamente, la expresó en unos términos muy similares a los que utilizaban los que criticaban su propia poesía. El 27 de marzo de 1922, por ejemplo, Stevens le explicaba a Alice Corbin Henderson que el primer poemario de Moore, Poetry (1921), no le parecía gran cosa. «Se preocupa tanto por la forma, y por el modo de escapar a esta preocupación, que soy incapaz de percibir su valor. Hay una curiosa falta de sustancia en muchos de sus poemas, aun admitiendo que la sustancia puede ser una cuestión de matices, sonidos, colores, etc., no la solemnidad de la poesía dieciochesca» (Kermode, ed., p. 939). Dado que tanto los admiradores como los detractores de la poesía de Stevens consideraban que «los matices, sonidos, colores, etc.» de su poesía eran los rasgos que debían ensalzarse o criticarse, y los detractores denunciaban de forma unánime su «falta de sustancia», resulta sorprendente descubrir que Stevens pusiera los mismos reparos a la poesía de Moore. Al final cambiaría de opinión, pero no lo haría hasta su regreso a la escena literaria en 1935 con la publicación de Ideas de orden.

Los Selected Poems de Moore se publicaron en 1935, el mismo año que Ideas de orden, y a Stevens se le presentó la oportunidad de dejar constancia del cambio de opinión que acabamos de mencionar. El poeta regresaba a la escena después de doce años de silencio prácticamente ininterrumpido. Estaba claro que algo había cambiado –en su vida, en su estética o quizá en el gran mundo. Sabemos que Ronald Lane Latimer le pidió algunos poemas para publicar un nuevo libro, y que esto le animó a rebuscar en su desván para encontrar algo que ofrecerle (10 de diciembre de 1934, Letters, p. 272), pero no creo que éste fuera el único motivo de su regreso. En cualquier caso, parece ser que la invitación de Latimer animó a Stevens a escribir poesía de nuevo y a reflexionar sobre la naturaleza de la poesía. El 12 de marzo de 1935, le envió un nuevo poema a Latimer, «Paseo en barca tras el almuerzo», y añadía una explicación en la que utilizaba los mismos términos que emplearía de nuevo en su reseña de los Selected Poems de Moore: «Aunque debería explicarse por sí mismo, y aunque soy contrario a las explicaciones, creo que este poema [«Paseo en barca tras el almuerzo»] es, como mínimo, el resumen una teoría provisional de la poesía. Cuando la gente habla de lo romántico lo hace en el sentido peyorativo de los franceses. Pero la poesía es en esencia romántica, sólo que lo romántico de la poesía debería ser algo siempre nuevo y, por tanto, justo lo contrario de lo que la gente entiende por romántico. Sin este nuevo romanticismo, no se llega a ningún lado; con él, las cosas más fortuitas adquieren trascendencia y el poeta ‘se hunde radiante’, etcétera. Uno siempre se dedica a mantener la pureza de lo romántico: suprimir lo que la gente considera romántico» (Letters, p. 277). El término clave en esta

explicación es «trascendencia». La esencia de lo romántico, para Stevens, era la sensación de que existe algo que se encuentra más allá de «las cosas como son». El «nuevo romanticismo» sería una forma de aprehender esa sensación de trascendencia compatible con el ambiente intelectual del siglo XX. El estilo de Stevens, como el de Wordsworth, consistía en proyectar «el colorido de la imaginación» sobre «las cosas corrientes», pero no se podía hacer al estilo de Wordsworth –ni conforme al estilo de cualquiera de sus sucesores. Después de haber comprendido esto, Stevens consideraba que la poesía de Moore era un estilo no wordsworthiano que permitía observar y contemplar.

Sin embargo, tan sólo trece días después, cuando T.C. Wilson, editor de Westminster Magazine, le pidió a Stevens que escribiera una reseña de los Selected Poems de Marianne Moore, el poeta declinó la invitación aduciendo que tenía «planeado empezar a trabajar en una obra que lo más probable es que me mantenga ocupado durante algún tiempo». Esa «obra» era Ideas de orden. Aunque declinó la invitación a escribir la reseña, Stevens le explicó a Wilson que tenía algunas ideas sobre la poesía de Moore que le gustaría desarrollar. Esas ideas eran en esencia las mismas que le había transmitido a Latimer: «Por otra parte, me da la sensación de que la señorita Moore se esfuerza por crear un nuevo romanticismo. Creo que ha roto con las formas anteriores únicamente para no tener que buscar aquello que le interesa; y que lo que le interesa, en las extrañas disposiciones en que aparece en su obra, es lo esencial de la poesía, lo que siempre ha sido esencial: lo romántico. Pero se trata de un romanticismo renovado. No sé si es esto lo que intenta (aun de forma inconsciente), pero, en cualquier caso, sería interesante escribir una reseña exhaustiva de su obra, apoyándose en su obra, para aplicarla a esa teoría» (Letters, p. 279). Es como si su visión general de la poesía o la opinión que le merecía la poesía de Moore hubieran cambiado desde que le escribiera la carta a Henderson trece años antes. Aparentemente, en los años de su silencio relativo había comenzado a formular una teoría de la poesía y ahora estaba dispuesto a intentar articularla y llevarla a la práctica en sus nuevos poemas.

El obstáculo que aparentemente le había impedido escribir la reseña –la preparación de Ideas de orden– desapareció enseguida, pues Stevens entregó el texto al estenógrafo el día siguiente (el 26 de marzo), y al final quedó libre para ocuparse de la reseña. Le dedicó bastante tiempo, pues no la envió hasta el 1 de julio (Letters, p. 281). Parece evidente, como ha observado B.J. Leggett, que Stevens accedió a escribir la reseña porque ahora consideraba que Moore escribía una poesía similar a la suya y le interesaba expresar su opinión acerca de

lo que él definía como la «teoría de la poesía».[18] La tesis de Leggett se apoya en el hecho de que Stevens nunca cultivó la costumbre de reseñar libros de poesía –ni de otras materias. En marzo de 1925, por ejemplo, declinó la invitación de Moore a escribir una reseña del libro de William Carlos Williams In the American Grain para Dial, y, cuando Frederick Morgan le pidió en 1953 que escribiera un artículo sobre Santayana para Hudson Magazine, el poeta respondió, sin recordar la reseña de Moore: «No creo que haya reseñado ningún libro en mi vida, y no quiero empezar ahora que me queda tan poco tiempo para hacer las cosas que quiero hacer» (Letters, p. 771). El hecho de que Stevens accediera, después de negarse en un principio, a escribir la reseña de los Selected Poems, no sólo indica que estaba interesado en el tipo de poesía que escribía Moore, sino también que pensaba que tenía algo que decir sobre la naturaleza de la poesía. Es posible, además, que, dado que Eliot había editado el libro de Moore y había escrito la introducción, Stevens considerara que la reseña era una buena oportunidad para articular su concepción alternativa de lo que debía ser la poesía en el siglo XX.

La reseña de Stevens es una parte de la conversación entre tres –o, mejor dicho, uno de los tres monólogos– que mantuvieron Stevens, Eliot y Moore. A la reseña que escribió Stevens sobre los Selected Poems de Moore, hay que añadir la que redactó Moore sobre Ideas de Orden de Stevens en The Criterion, la revista de Eliot, y la introducción que escribió éste a los Selected Poems de Moore. Analizaré en primer lugar el ensayo de Eliot, pues es anterior a la reseña de Stevens y es indudable que éste la leyó antes de escribirla.

A diferencia de Stevens, Eliot quedó favorablemente impresionado por la poesía de Moore desde el principio, como se desprende del artículo sobre los Poems de Moore que escribió en 1923 y de la plaquette Marriage que publicó en el número 75 de Dial en diciembre de ese mismo año. Mientras que Stevens encontraba en este libro una «curiosa falta de sustancia», Eliot consideraba que era una obra «aristocrática», ensalzaba, con un tono ligeramente condescendiente, «el novedoso ritmo» con el cual Moore utilizaba «en un tono satírico, la curiosa jerga que ha engendrado en Estados Unidos la educación universitaria», y elogiaba asimismo «la simplicidad casi primitiva de la frase» (p. 594). Esta atención a la dimensión lingüística se convertiría en un aspecto recurrente en los comentarios de Eliot sobre la poesía de Moore. Según Mary Trevelyan, treinta años después, Eliot volvería a destacar precisamente este mismo rasgo, y observaría que Moore era una poeta «bastante importante, muy superior a la mayoría de los hombres de su generación. Ha inventado un nuevo idioma que

hasta ahora nadie había utilizado» (se cita en Imperfect, p. 468).

En el artículo que escribió para Dial en 1923, Eliot explicaba que había añadido el panfleto Marriage para compensar los dos años que se había demorado en entregar esta reseña de Poems. Marriage incluía un ensayo de Glenway Wescott sobre la poesía de Moore en el cual el autor establecía una distinción entre el arte «proletario» y el arte «aristocrático». Eliot se mostraba en desacuerdo con esta distinción y sostenía que «las bellas artes no son la antítesis del arte popular, sino un refinamiento del arte popular» (p. 594).[19] Sin embargo, estaba de acuerdo con Wescott en que la poesía de Moore era «aristocrática, en la medida en que sólo puede agradar a un número muy reducido de personas». Eliot se explayaba en la ilustración de los atributos que había elogiado: el ritmo novedoso, el uso satírico del inglés estadounidense y la simplicidad de la frase, y atenuaba el aire condescendiente de la crítica anterior. En concreto, destacaba «una frase que me recuerda a Valéry, una expresión de una magnificencia similar a 'Recuerdo su magnificencia, no tan magnífica ahora / como vaga', similar al verso de Valéry 'entre les pins palpite, entre les tombes' o a 'éternellement, / Éternellement le bout mordre'» (pp. 596-597). Es sorprendente que Eliot comparara a Moore con Valéry, un poeta con el que mantendría una relación prolongada y polémica. Como veremos más adelante, aunque Eliot confesaba que disfrutaba enormemente con la poesía de Valéry, acabaría censurándola por considerar que era lo que definía como «poésie de luxe», es decir, poesía sobre la composición poética, muy similar a la de Stevens y bastante cercana a la de Moore.[20]

Al final de la reseña, Eliot retomaba el artículo de Wescott, citaba la caracterización del arte aristocrático, el arte que emula «la condición del ritual», y se oponía a esta concepción de un modo muy interesante, sobre todo si tenemos en cuenta que el poeta escribió este artículo en pleno éxito de La tierra baldía, en la época en que estaba componiendo «Los hombres huecos»: «Pero, por supuesto, todo arte emula la condición del ritual. De allí surge y allí regresará siempre en busca de sustento. Y no hay nada más popular que el ritual, o que la propia aristocracia, un invento popular destinado a satisfacer necesidades populares» (p. 597). No está del todo claro qué lugar ocupaba para Eliot la poesía de Moore dentro del continuum ritual / arte, pero lo que es evidente es que en «Los hombres huecos» se esforzó por explotar ese continuum. La visión que Eliot expresaba en este artículo, sin embargo, sufriría algunas alteraciones a raíz de su conversión. El Eliot anglicano insistía en establecer una marcada distinción entre arte y religión. No obstante, en su poesía –sobre todo su poesía dramática– seguía explotando la acción simbólica que

constituye un elemento central del ritual religioso.

En su introducción a los Selected Poems de Moore, escrita doce años después de la reseña de Dial, Eliot se mostraba mucho más cauto en sus alabanzas. Sin embargo, como era el editor de Faber and Faber responsable de la decisión de publicar esta colección de poemas, se veía obligado a valorar positivamente la poesía de Moore. El Eliot que encontramos en este ensayo es incapaz de justificar la práctica poética de Moore en términos que le parezcan satisfactorios. Se enfrentaba a la misma dificultad con la que suelen toparse los lectores de Stevens: la naturaleza en apariencia trivial del «tema» de su poesía. Eliot sólo conseguía elogiar la capacidad lingüística y la agilidad mental de Moore, dos virtudes «técnicas». No se atrevía a alabar lo que expresaba sobre la vida, el amor, la muerte y demás. Y tampoco parecía dispuesto a reorganizar la díada popular / aristocrático que había utilizado doce años antes. Ni invocaba las similitudes con Valéry.

«Desde hace catorce años», declaraba Eliot, «mi convencimiento de que los poemas de la señorita Moore forman parte de ese reducido corpus de poesía perdurable escrita en nuestro tiempo ha permanecido inalterable». Mientras que en la reseña anterior se había centrado en el uso de la jerga estadounidense, ahora elogiaba a Moore por «mantener viva la lengua inglesa» (p. XIV) –y, por cierto, ya no pensaba que era una poesía típicamente estadounidense. De nuevo, aprovechaba la ocasión como pretexto para expresar ideas generales sobre la naturaleza de la poesía. Si antes había atribuido el uso innovador y excéntrico del lenguaje al ambiente de Estados Unidos en el que se había formado la autora, ahora sentía la necesidad de defender esta poesía de la acusación de «ligereza» –el rasgo, recordemos, que Stevens denunciaba en su carta a Alice Corbin Henderson. Pero en lugar de encarar directamente esa crítica, Eliot se escudaba en la idea general de la imposibilidad de establecer un juicio sobre la poesía contemporánea: «Sabemos muy poco sobre el valor de la obra de nuestros contemporáneos, casi tan poco como sobre el valor de nuestra propia obra… Lo último que probablemente podamos juzgar de ellos es, ciertamente, su ‘grandeza’… pues en la grandeza se encuentran implícitas relaciones morales y sociales, relaciones que sólo se pueden percibir desde una perspectiva más lejana» (p. VII).

En estas observaciones se refleja la convicción arnoldiana de Eliot de que la poesía debía cumplir un propósito didáctico –o al menos heurístico–, un prejuicio que compartía con Stevens, aunque quizá no con Moore. Puede que

seamos incapaces de juzgar la grandeza, pensaba Eliot, pero podemos diferenciar lo auténtico de lo falso: «La autenticidad de la poesía es algo que tenemos base para creer que sólo un número muy reducido de lectores contemporáneos puede reconocer» (p. VII). La conclusión que extraía Eliot era que la poesía de Moore no estaba al alcance de todo el mundo, una idea que quizá fuera una reminiscencia de la distinción entre arte proletario y arte aristocrático que había establecido en la reseña de Dial.

En su lucha por encontrar algo positivo que decir, Eliot elogiaba de nuevo el lenguaje de Moore. Es, decía, «una de las pocas personas de mi generación que han prestado un servicio a la lengua», y afirmaba sin demasiado convencimiento que era una poeta «peculiar» (p. VIII). Curiosamente, Eliot reproducía el poema «Un Talismán», que a su juicio estaba inspirado en Hilda Doolittle, y después lo destrozaba: «El sentimiento que expone es un lugar común, y soy incapaz de entender qué hace un pájaro tallado en lapislázuli con patas de coral». Pero, con el mejor de los ánimos, intentaba ser positivo y ensalzaba las virtudes del poema, más cercanas al resto de la poesía de Moore: «Pero incluso en este caso la cadencia, el uso de la rima y una cierta autoridad en el estilo distinguen al poema» (p. IX). Teniendo en cuenta que Eliot no había incluido el poema «Un Talismán» en su selección, daba la sensación de que lo mencionaba con el fin de aconsejar a Moore que dejara de imitar a los imagistas, o al menos a «H.D.». Parece que, por lo que respecta a sus poemas, Moore captó la indirecta, pues lo eliminó de su Poesía completa.

Eliot aprobaba la atención que prestaba Moore a los detalles insignificantes, pero una vez más lo hacía de un modo peculiar y matizado: «Las minucias pueden incluso irritar al lector desprevenido o sólo despertar en él la agradable sorpresa que evoca la bola de marfil tallado que contiene otras once bolas, el barco con todos sus aparejos en el interior de una botella, o el esqueleto del pez crucifijo. La perplejidad derivada de intentar seguir una mirada tan atenta, un proceso de asociación tan rápido, puede producir el efecto de estar ante una poesía «metafísica» (p. X). Eliot establecía una analogía entre estos «artefactos» triviales cuya fabricación requiere una gran destreza y la poesía de Moore, lo cual refleja el malestar que le provocaba el estilo y el tono de la poeta.

Y lo que observaba a continuación no contribuía en modo alguno a desterrar la sensación de que consideraba que la poesía de Moore era atractiva pero trivial. En un intento de conceder valor a este tono menor, Eliot afirmaba que era una poesía más descriptiva que lírica o dramática y señalaba además que la poeta no

se dedicaba a reflexionar a partir de las descripciones, como hacían los románticos:

El objetivo del «imagismo»… era el de promover una peculiar concentración sobre una imagen visual y poner en marcha una sucesión creciente de sentimientos concéntricos. Algunos de los poemas de la señorita Moore… despliegan un amplísimo abanico de asociaciones. Es muy difícil averiguar cuál es el «tema-sujeto» del poema «El jerbo». Para una mente tan ágil, para una sensibilidad tan reticente, un tema insignificante, como ese animalito encantador y saltarín del color de la arena, puede ser el mejor medio para liberar grandes emociones. Sólo el «pedante literalista» consideraría que el tema es trivial; la trivialidad está en él. Todos nosotros debemos elegir el tema-sujeto que nos ofrezca el mejor medio para la liberación más eficaz y secreta; y eso es un asunto personal». (p. XI)

Aunque la última frase tiene quizá cierto tono de confesión, lo que quería decir Eliot era que, para Moore, las cosas que impulsaban «la liberación más eficaz y secreta» eran mucho menos importantes que las que utilizaban los poetas trascendentales. Este comentario sobre «El jerbo» es muy extraño, pues el poema está repleto de referencias históricas a objets d'art romanos y egipcios con los que se compara a la pequeña rata del desierto. Lo más probable es que el «pedante literalista» considerara que el tema no era trivial, sino afectado o rebuscado. La única conclusión que se puede extraer es que Eliot parecía más preocupado por etiquetar la poesía de Moore que por presentar un comentario útil.

Es más, el hipotético lector al que aludía Eliot nunca pensaría que este poema de diecisiete estrofas de seis versos era una obra «imagista». De hecho, en una entrevista que le concedió a Donald Hall en 1960, Moore rechazaba la existencia de una influencia imagista en su poesía. Sin embargo, suscribía la opinión (en cierto modo contradictoria) de Eliot, que había afirmado que su poesía era «peculiar», aunque utilizaba una etiqueta algo menos honorífica: «paria»:

Hall: ¿Qué lecturas o vivencias la llevaron a escribir del modo en que lo hace?

¿Le sirvió de ayuda el imagismo?

Moore: No. Me preguntaba por qué se le ocurriría a alguien adoptar ese término.

Hall: En su opinión, la naturaleza descriptiva de sus poemas ¿no tiene nada que ver con ello?

Moore: No. Realmente, creo que no. Sentía mucho ser una paria o, al menos, estar desconectada de todo. Pero sí que me sentía agradecida al grupo Otros. (Plimpton, p. 72)

Al margen de la veracidad de la influencia imagista, Eliot reconocía que la atención que prestaba Moore a los detalles volvía su poesía «fría». «El resultado» de este rasgo, decía Eliot, «es a menudo algo que la mayoría podría calificar de frígido, pues para aquellos que sólo pueden sentir de un modo convencional, sentir las cosas de un modo personal, por intenso que sea el sentimiento, probablemente parezca frigidez» (p. XI). Eliot añadía que esta «frialdad» o distancia emocional «se manifiesta de un modo controlado que hace posible la fusión de la ironía coloquial con la retórica elevada». Aunque la propia Moore reconocía que su poesía era desapasionada, quizá Eliot se refería en realidad a su propia obra. La ausencia de compromiso emocional subjetivo en su poesía es quizá un rasgo con el cual tanto Eliot como Stevens se identificaban, y se podría decir que es precisamente el rasgo que Stevens intentaba teorizar como el «nuevo romanticismo». Eliot dedicaba el resto de la introducción a ensalzar la excelencia técnica de Moore, en especial su uso de la «rima leve».

Stevens ofrecía una valoración de la poesía de Moore muy distinta de la de Eliot. Mientras que éste insistía en que se trataba de una poesía desapasionada con una técnica admirable y original, aquél ensalzaba la pasión, la veracidad y la inteligencia de los versos de Moore:

En lugar de aspirar deliberadamente a ser una de los poetas modernas o contemporáneas más originales, es sencillamente una de las más veraces. La gente apasionada por la verdad siempre es original.

«La verdad no es el Apolo de Belvedere», escribe.

Moore ha reflexionado mucho sobre la gente y la poesía, y sobre la verdad, y lo ha hecho con toda la energía de una inteligencia y una imaginación intensas, y este libro es el resultado de ello. En él podemos encontrar lo verdadero. (Opus Posthumous, p. 222)

Como hemos visto, Stevens escribió este texto mientras ultimaba los preparativos de la publicación de Ideas de orden después de doce años de silencio prácticamente ininterrumpido. De la breve lista de correcciones que mandó a T.C. Wilson, el editor de Westminster Review, se desprende que se esmeró al máximo en la redacción de esta reseña, y que le pidió incluso a Wilson que le enviara el texto a Moore para que ella suprimiera lo que le pareciera oportuno (1 de julio de 1935, Letters, p. 281). Todos estos detalles corroboran la teoría de Legget, que sostiene que la reseña representa el primer intento de Stevens de expresar sus ideas personales sobre la práctica poética (Leggett, p. 91). Afortunadamente para nosotros, se da la casualidad de que las expresó estableciendo una comparación entre la práctica de Moore y la de Eliot.

En esta época Stevens estaba entusiasmado con la noción de «poesía pura» de Valéry. Stevens no citaba a Valéry en su reseña, como había hecho Eliot –en términos aprobatorios– en la reseña que escribió para Dial en 1923. Pero sí invocaba esta noción de Valéry en la sobrecubierta de la segunda edición de Ideas de Orden, publicada por la editorial Knopf en 1936: «Este libro es en esencia un libro de poesía pura. Creo que, en cualquier sociedad, el poeta debe ser el exponente de la imaginación de esa sociedad. Ideas de orden trata de ilustrar el papel que desempeña la imaginación en la vida, y en particular en la vida actual. Cuanto más realista es la vida, más necesita el estímulo de la imaginación» (Se cita en Kermode, ed., nota 5.1, p. 997).[21] Lo que quería decir Stevens es que la poesía ofrece una alternativa al mundo cotidiano en el que vivimos. La poesía juega un papel singularmente importante «cuanto más realista es la vida». De esta forma un tanto complicada, Stevens hacía referencia a los conflictos que afectaban a Europa y a América en los años treinta. Se sentía presionado por la política de izquierdas, que clamaba por una literatura socialmente comprometida, un imperativo al cual no parecía inclinado a sucumbir. La poesía de Moore era una plataforma que le permitía expresar su defensa de la autonomía de la poesía. Por otra parte, tanto Stevens como Eliot se

encontraban en una etapa de transición en su carrera. Por este motivo, sus opiniones divergentes acerca de la poesía de Moore también revelaban sus inquietudes y preferencias personales. Mientras que a Eliot le preocupaba la falta de relevancia social o moral de la poesía de Moore, a Stevens le interesaba ensalzar y justificar precisamente ese atributo.

Sin duda Leggett tiene razón cuando afirma que Stevens utilizó a Moore como pretexto para desarrollar su propia teoría y su práctica poéticas. Esa motivación contrasta de un modo muy acentuado con la de Eliot. A Stevens le interesaba ante todo elogiar la poesía de Moore sin poner en peligro sus elevados criterios personales. Antes de empezar a escribir la reseña, Stevens ya había plasmado su opinión «en la guarda trasera y en la contraportada de su ejemplar» de Selected Poems (Leggett, p. 77). Al contrario que la introducción de Eliot, en este comentario inédito y apresurado –«espontáneo», en palabras de Leggett– Stevens hacía hincapié en el contenido de la poesía de Moore, no en la técnica: «¿Cuáles son las fuerzas espirituales que impulsan a la señorita Moore? Una de ellas es el deseo de acercarse a la verdad. ¿A qué verdad? Creo que se trata de la verdad de la literatura entendida como una fase de la vida. No sólo la verdad de la vida. No sólo la verdad de la literatura y de la vida, sino la verdad de la literatura entendida como una fase de la vida. Ni la vida entendida como una fase de la literatura, por supuesto. Esto otorga a su libro un valor extraordinario, vivacidad y una diversidad extraordinaria. Es un libro exquisito. Pero es más literario que vital, aunque es cierto que la literatura que transmite es una fase de la vida» (Leggett, p. 80. Cursiva añadida). La última frase es típica de Stevens, pues nos arrebata con la mano izquierda lo que nos ofrece con la derecha. Pero, dejando de lado ese gesto de cautela, la valoración privada de Stevens parece corresponderse con la que expresó en la reseña que publicó, donde, si bien insistía en la técnica, repetía la idea de que era imposible aplicar a la poesía de Moore cualquier distinción entre arte y vida: «La forma de la señorita Moore no es la floritura de una escritora acomplejada. Ella no es una escritora. Es una mujer con necesidades profundas. En cualquier proyecto poético (y a uno le gustaría que los sastres, los escayolistas, los camareros aceptaran de forma unánime el carácter práctico de la poesía) lo primero que hay que intentar es demostrar que los poetas son hombres y mujeres, no escritores» (p. 80).

Como hemos visto, no cabe duda de que Stevens tenía presente la crítica que solían esgrimir los pensadores de izquierdas de los círculos literarios estadounidenses, a saber, que la poesía moderna era meramente agradable y estaba desprovista de carga social. (Eliot denunciaba que los versos de Moore no

cumplían uno de los requisitos de la gran poesía: el de expresar las «relaciones morales y sociales», una objeción igual de justificada que, sin embargo, procedía del extremo opuesto del espectro político.) Como se desprende del comentario que escribió en la contraportada de su ejemplar de Selected Poems, Stevens quería convertir la poesía en un aspecto de la vida, en lugar de transformarla en una alternativa a ella, para suprimir la distinción entre vida y poesía –o entre vida y ficción. Pensaba que la poesía es una actividad humana tan legítima como la sastrería, el oficio de escayolista o el de camarero, y que no era necesario encontrar un propósito más elevado que la justificara. Pero esto no quiere decir que considerara que el producto de la imaginación poética no era un mundo alternativo al de los sastres, los escayolistas y los camareros.

Después, Stevens analizaba la ausencia de personas en la poesía de Moore, un rasgo que Eliot no mencionaba a pesar de que esta característica contrastara de un modo muy marcado con sus propios poemas tempranos: «[Su poesía] no se interesa lo más mínimo por las personas. No hay gente en el libro. Gracias a Dios. Es un gran alivio. Es muy agradable encontrar sosiego en un libro que no habla de personas. Sin embargo, hay más animales que en el gran circo de Barnum & Bailey». (p. 81) La gratitud de Stevens por la ausencia de gente es, en mi opinión, otro síntoma de la presencia de la nube amenazadora del arte social que el periodo parecía exigir. Más o menos en la época en que escribió esta reseña, Stevens estaba trabajando en «Una estatua en África», un poema con el que, como le explicó a Ronald Latimer, intentaba «aplicar el tipo de poesía que escribo… a lo que uno lee en los periódicos» (Letters, p. 308). Una de las cosas que se podían leer en los periódicos del momento era que Mussolini había invadido Etiopía.[22]

Al igual que Eliot, Stevens elogiaba la destreza métrica y verbal de Moore, y, en las dos primeras páginas, se embarcaba en un análisis detallado de «El campanero», el primer poema del volumen. El «tema del poema», explicaba, «es una visión de lo corriente». El mérito de Moore residía en que plasmaba esa visión de un modo minucioso y sincero: «En eso consiste el método de la señorita Moore». «En su poesía», decía, «el tema suele ser secundario» (Opus Posthumous, p. 218). Después de enumerar todas las criaturas de zoológico que se mencionan en el poema –y la colección, más modesta, de seres humanos–, Stevens concluía con esta afirmación: «A partir de las ballenas, de los estudiantes universitarios, del personaje de Poole y de las señales de peligro, compone un poema sencillo que rebosa imaginación; un poema contemporáneo en el que muestra en todo momento la sensibilidad de su tratamiento y pone de

manifiesto su indudable inclinación romántica» (p. 219).

Conforme a su plan de definir un «nuevo romanticismo», Stevens matizaba a continuación esa afirmación y citaba estos versos de «El campanero»:

…No hay banianos, franchipán ni

nanjea; ni la vida de una serpiente exótica.[23]

Stevens detectaba en el tono negativo de estos versos un indicio de «nuevo romanticismo»: «Si ella hubiera utilizado tantas palabras para expresar que sí hay banianos, franchipán y demás, sería romántica, pues lo romántico es una reliquia de la imaginación. Pero ella hibrida el poema utilizando la negación. Ésa es una de las maneras. Además, lo hibrida por medio de asociaciones» (p. 220. Cursiva añadida).

El significado exacto del término «híbrido» en este contexto no es en modo alguno evidente. Da la casualidad de que Moore utiliza este mismo término en la «Nota a las notas» que escribió para su Poesía completa. Moore explica que las notas son necesarias porque ellas emplea «un método híbrido de composición»: «Puesto que en todo lo que he escrito hay versos cuyo interés principal lo he tomado prestado, y aún no he logrado pasar de este método híbrido de composición, creo que los agradecimientos son un gesto de honestidad» (Poesía completa, p. 262. Cursiva añadida). El significado de las palabras de Moore sí es claro: la poesía híbrida es una poesía que incorpora palabras, expresiones y quizá ideas retóricas de otros poemas: en resumidas cuentas, una poesía que sigue el modelo alusivo de los primeros poemas de Eliot, con la diferencia de que Moore no pretende que el lector reconozca o «capte» las alusiones, algo que sin duda Eliot exigía a sus lectores.

En un pasaje posterior de su reseña Stevens empleaba el término «entremezclar» para caracterizar la técnica de Moore, esa técnica que a su juicio era «romántica», pero no en sentido peyorativo, sino respetuoso: en el sentido del «nuevo romanticismo». Stevens detectaba este mismo atributo en la poesía de Eliot y lo elogiaba: «En esta sensación de intensidad viva, de singularidad viva se encuentra el elemento vital de la poesía. El ejemplo más brillante de este tipo

de romanticismo es el del señor Eliot, que resucita incesantemente el pasado y crea el futuro. Es un proceso de fertilización entrecruzada, un proceso inmenso, que afecta a todas las artes, de hibridación. Hamlet con un atuendo moderno es otro ejemplo de hibridación. Cualquier interpretación de un concierto famoso por parte de un artista desconocido es otro» (Opus Posthumous, p. 221. Cursiva añadida). A juzgar por estos ejemplos, parece que Stevens empleaba el término «hibridación» para aludir al dogma que se defendía en todas las lecciones universitarias sobre poesía moderna: la yuxtaposición de elementos dispares. Probablemente se refería a esto mismo cuando afirmaba que la poesía de Eliot era «como admirar un Giotto en un rincón de la cocina» en el ensayo sobre Eliot que escribiría para The Harvard Advocate en 1938.

Como hemos señalado más arriba, Eliot pensaba que la atención que dedicaba Moore a los detalles insignificantes era un indicio de la influencia imagista en su poesía. Pero esa visión reflejaba a su vez una concepción bastante peculiar del imagismo. El locus canónico de la definición del imagismo es la explicación que ofrecía Pound de la génesis de «En una estación del metro». En este poema, según Pound, no se expresan detalles insignificantes, sino que se yuxtaponen dos imágenes: los rostros en la multitud y los «pétalos de una rama negra y húmeda». «El ‘poema en una sola imagen’», decía Pound, «es una forma de superposición, es decir, es una idea que se sitúa encima de otra» (Gaudier-Brzeska, p. 89). Aunque la imagen de «Hamlet con un atuendo moderno» encaja con este modelo, no veo con claridad cómo el segundo ejemplo que plantea Stevens, el de «la interpretación de un concierto famoso por parte de un artista desconocido», se puede considerar una yuxtaposición. Supongo que Stevens tenía en mente la coincidencia (y, por tanto, la yuxtaposición) de la fama (del concierto) y del desconocimiento (del artista), que renueva la experiencia, o que el intérprete desconocido es actual y la música es antigua, una interpretación que me parece más plausible.[24]

En cualquier caso, Stevens empleaba la expresión «híbrido» para aludir a cierto tipo de mezcla, cierta clase de impureza, cierto grado de alteración de un modo, una corriente o un estilo por parte de otro. Para Stevens, esta impureza era común a la poesía romántica, a la de Moore y a la de Eliot. En su descripción del modo romántico, defendía este principio de miscelánea. «Lo siempre viviente y, al mismo tiempo, la imaginación, la juventud, la delicadeza constituyen el elemento vital de la poesía» (Opus Posthumous, p. 220). Por desgracia, a continuación Stevens enredaba las cosas y citaba a Irving Babbitt, el catedrático de francés y humanista de Harvard (antiguo mentor de Eliot), que sostenía que

una «cosa es romántica cuando es extraña, inesperada, intensa, superlativa, extrema, única» (Opus Posthumous, p. 221). Para Babbitt, por tanto, «romántico» era sinónimo de «exótico». Supongo que podemos decir que lo exótico implica una yuxtaposición de lo extraño y lo intenso con lo familiar y lo cotidiano. Desde luego el ejemplo de Moore que Stevens trae a colación –«Jardines imaginarios con sapos de verdad»– ilustra la noción de yuxtaposición de elementos incongruentes (Opus Posthumous, p. 221) en la medida en que la objetividad y la realidad se mezclan con lo imaginario y lo ficticio, un rasgo que encontramos con frecuencia en la poesía de Stevens.

En una frase posterior al pasaje que acabamos de citar encontramos de nuevo la sombra que en mi opinión proyectaba la actualidad de la época sobre la reseña de Stevens y que en parte le animó a escribir este ensayo a pesar de la aversión que sentía por este género: «El libro de la señorita Moore revela precisamente el significado [de romántico]. Romántico quiere decir, hoy, una inteligencia inusual. En una época como la nuestra de sentimientos violentos, quiere decir unos sentimientos igual de violentos y la más diestra expresión de lo auténtico» (p. 220. Cursiva añadida). Stevens, por tanto, escribía esta reseña para justificar su propia práctica poética en un momento en la que lo apropiado no era la contemplación, sino la acción, y desplegaba su noción de «nuevo romanticismo», de hibridación –una mezcla de falsedad (una falsedad magnífica y agradable) y autenticidad (una autenticidad real y desagradable)– para responder a las críticas de la izquierda política. De este modo, podía quedarse en el palacio del arte y reconocer, sin embargo, la existencia de los tumultos que tenían lugar en la calle:[25] «El romántico que falsifica está podrido, y eso es cierto a pesar de que el romántico falsifica inevitablemente: falsifica pero no vicia. Es una asociación de lo verdadero y lo falso. No es lo verdadero. No es lo falso. Es ambas cosas. La escuela poética que cree que hay que ceñirse a los hechos estaría borracha si no se ciñera a los hechos en un mundo en el que no hay hechos: o algo así» (Opus Posthumous, 222. Cursiva añadida). La renuncia de la última frase es típica de Stevens, que muestra una falsa indiferencia cuando se percata de que ha abandonado la profundidad filosófica, una actitud que adoptaría cada vez menos en los años posteriores, a medida que iba ganando confianza en sus opiniones personales.

Stevens pensaba que Marianne Moore era su alma gemela, una «nueva romántica» que hablaba de un mundo que jamás había existido en la Tierra ni en el cielo, pero en el que, sin embargo, existían los sapos reales. Y, por sorprendente que parezca, elogiaba los «Preludios» de Eliot porque a su juicio

poseían las características del «nuevo romanticismo»: «El ‘Preludio’ [sic] del señor Eliot, con el olor a filete en los pasajes, es un ejemplo [del nuevo romanticismo], en el sentido en que el olor a filete en el aire del Parnaso es algo que encaja a la perfección con los presupuestos del profesor Babbitt» (p. 221). «Preludios» se publicó por primera vez en Poems 1909-1925, aunque el poema pertenece a un periodo anterior, pues fue escrito entre 1909, 1910 y 1911. (Es de suponer que Stevens pensaba que Eliot lo había ubicado (el poema) en París –aunque sabemos que se desarrolla en parte en Boston–, y por eso aludía al «aire del parnaso»). Quizá Stevens quería decir que, al centrarse en el sórdido escenario de las estancias del «aire parnasiano» de la ciudad de la luz, cumplía los criterios románticos de Babbitt, es decir, que era «extraño, inesperado, intenso, superlativo, extremo y único».

En los pasadizos, se establece la tarde del invierno

con olor a filete,

Las seis en punto.

Colillas de los días humeantes.

Y ahora un chaparrón

ventoso arremolina entre sus pies

los residuos mugrientos

de hojarasca marchita

y periódicos volados de solares vacíos.

Los chaparrones baten

persianas rotas, chimeneas,

y en la esquina de la calle

un solitario caballo de tiro piafa y bufa.

Y se encienden entonces las farolas.

Puede que Stevens no empleara la expresión «aire del Parnaso» para hacer referencia al esplendor de París, sino al mundo imaginado de la poesía en el que las cosas desagradables y prosaicas que se enumeran en este poema aparecen de forma inesperada. Con todo, en el caso de Stevens esta diferencia es irrelevante, pues para él París y Francia fueron durante toda su vida mundos imaginados. En 1953, por ejemplo, el poeta le explicaba a Paule Vidal, la hija del marchante de arte que Stevens tenía en la capital francesa: «Soy una de las muchas personas dispersas por todo el mundo que han vivido ocasionalmente en un París que nunca ha existido, formado por lo que otros, sobre todo los propios parisinos, han dicho acerca de París. Ese París peculiar transmite un interés por la vida que quizá sea una ficción absoluta, pero, si lo es, se trata de una ficción muy hermosa» (Letters, p. 773).

Aunque me resulta muy difícil imaginar que Stevens no leyera la introducción que escribió Eliot para los Selected Poems de Moore, lo cierto es que no he encontrado en su reseña ninguna pista que indique que lo hizo, si acaso la insistencia de ambos en «lo genuino». Aunque lo más probable es que adoptaran ese término de la propia Moore, que en uno de los versos más famosos del poema «Poesía» subraya ese rasgo de su poesía:

uno

descubre en

ella, después de todo, un lugar para lo genuino.

A juicio de Stevens, esta preocupación por lo «genuino» desconectaba a Moore de su época –o al menos del estilo poético predominante, un estilo formulado en gran medida por la práctica poética de Eliot– tanto como a él. La poesía de Moore, por tanto, era para Stevens un vehículo que le permitía expresar su propia visión del lugar que debía ocupar la poesía y del valor que se le debía conceder, aunque, como ya hemos visto, en su introducción Eliot también se

había esforzado por encontrarle un lugar a la poesía de Moore –muy diferente de la suya.

Sabemos que en ese momento Stevens estaba intentando forjar una visión personal de la poesía, pues cuando le envió la reseña a T.C. Wilson, le comentó que «tanto el poema Paseo en barca tras el almuerzo como la nota sobre Selected Poems expresan la misma idea. El poema lo escribí antes que la nota» (12 de julio de 1935. Letters, p. 282). En el título del poema se yuxtapone una actividad placentera e innecesaria –el paseo en barca– con otra necesaria –almorzar–, es decir, que se yuxtapone la imaginación / poesía con la realidad. Quizá en esta pieza el poeta alude además a la mala digestión o al reflujo que pueden interferir en el placer o la eficacia del «paseo en barca»:

Lo que duele es la palabra peyorativo[26]

Mi viejo barco vira sobre una muleta

pero no logra moverse.

Es la época del año y el momento del día.

Quizás sea el almuerzo que tomamos

o el almuerzo que debimos haber tomado.

(vv. 1-7, Collected Poems, p. 120)

El narrador lamenta ser «un hombre muy poco apropiado / en un lugar muy poco propicio». Su «viejo barco» –el símbolo de la poesía– «vira sobre una muleta». Si dejamos de lado lo compleja que resulta esta metáfora mixta, el significado es evidente: el barco (la tradición poética) ya no sirve. El poeta abandona por un momento la analogía marítima, y aborda la cuestión de lo «romántico» y de su

naturaleza anacrónica.

Escucha, Mon Dieu, la oración del poeta.

Lo romántico debiera estar aquí.

Lo romántico debiera estar allí.

Tendría que estar en todas partes.

Pero lo romántico no debe nunca permanecer,

Mon Dieu, y nunca debe retornar.

(vv. 11-16, Collected Poems, p. 120)

Después, Stevens retoma la analogía marítima y se queja de la «pesada navegación histórica», que presumiblemente simboliza la herencia romántica, una herencia que hace que el barco sea más difícil de tripular –es decir, que sea más difícil escribir poesía. Es «un barco realmente vertiginoso» que se fuga con el marinero / poeta «a través del azul más mohoso del lago». En lo que parece ser una nueva metáfora mixta, el poema censura que el barco (o quizá la vela) sea «sin duda la impostura más vaga…» (Puntos suspensivos de Stevens). El poeta explica en qué consiste la impostura en el verso siguiente: «Lo de menos es lo que uno ve». En una palabra, el barco (o la vela) romántico no sólo se tripula de un modo imperfecto, sino que además esquiva u oculta la realidad. (Quizá el moho del lago representa la ocultación romántica de la realidad).

Pero el poema no acaba aquí; a continuación, el poeta declara que, aunque el barco navega con una vela pesada y sucia –y a pesar de que la tradición almuerzo / romántico pese en el estómago del marinero– el timón es «magnífico», y permite al barco y al marinero «avanzar en la luz del aire

estival»:

Lo de menos es lo que uno ve.

Sólo importa lo que uno siente, decir

donde está mi espíritu estoy yo,

decir la brisa ligera sacude la vela,

decir el agua corre rápida hoy,

borrar a todo el mundo, no ser más que un alumno

del timón magnífico y de este modo dar

su leve trascendencia a las pesadas y sucias velas,

a la luz, lo que uno siente, blanco intenso,

luego, avanzar en la luz del aire estival.

(vv. 22-30, Collected Poems, p. 120-1)

Sin embargo, para que el barco «se libre» de los obstáculos, debe «borrar a todo el mundo». Se trata de un detalle extraño, que encaja a duras penas con la analogía del marinero solitario, el barco, la vela y el lago. Por forzado que resulte este verso, se trata de un elemento esencial de la idea que Stevens quiere expresar: que la poesía es una actividad en la cual la gente –la sociedad, la historia, el propio poeta– es un elemento periférico o incluso decididamente adverso.

Ese sentimiento se percibe con mayor claridad en «Mozart 1935», un poema que

se publicó junto con «Paseo en barca tras el almuerzo» en «Five Poems» (Alcestis 1 Primavera de 1935, pp. 2-6). La idea se expresa a través de la yuxtaposición del compositor del siglo XVIII y la escena contemporánea de 1935:

Poeta, siéntate al piano.

Toca el presente, su hu-hu-hu,

su shu-shu-shu, su ric-a-nic,

sus carcajadas envidiosas.

Si arrojan piedras sobre tu tejado

Mientras practicas arpegios,

Es porque llevan escaleras abajo

Un cuerpo harapiento.

Siéntate al piano.

(vv. 1-9, Collected Poems, p. 131-2)

La «carcajada» es una «risa sonora e inmoderada», una imagen que alude a la postura iconoclasta contemporánea que consiste en burlarse de las cosas y las actitudes que antes se valoraban. Este sentimiento es muy similar al que expresaba Yeats en «Lapislázuli», un poema escrito en 1936, aproximadamente un año después de que aparecieran los «Five Poems» de Stevens:

He oído que hay mujeres histéricas que dicen
que están hartas de la paleta y el arco del violín,
de poetas que siempre están alegres,
pues todo el mundo sabe o debería saber
que si nada drástico se hace
aeroplano y zepelín aparecerán
y como el rey Guillermo soltarán bombas redondas
hasta que la ciudad quede arrasada.

Todos actúan en sus trágicos dramas,
allí Hamlet se pavonea, allí está Lear,
ésa es Ofelia, Cordelia aquella;
pero ellos, si la última escena llegara,
el gran telón pronto a caer,
si meritorios sus papeles prominentes
no abandonan sus versos para llorar.
Saben que Hamlet y Lear son alegres;
La alegría transfigura todo ese miedo.

(vv. 1-17 Yeats, Collected Poems, p. 338)

Pero mientras que Yeats insiste en que lo más apropiado es que el artista se distancie del sufrimiento de la vida cotidiana y se refugie en la «alegría» del arte, Stevens le pide que exprese ese sufrimiento, aunque le pide que lo haga como individuo (el pianista al que se dirige como «vos»), no como miembro de un grupo («tú»), como pudiera ser un movimiento político:

Sed vos la voz,

no tú. Sed vos, sed vos

la voz del miedo airado,

la voz de este dolor que nos asedia.

Sed vos el invernal sonido

como de viento fuerte que aúlla,

que libera la tristeza,

que la rechaza, la absuelve,

astralmente apaciguada.

Podríamos volver a Mozart.

Él era joven, y nosotros, viejos.

Cae la nieve.

Y las calles están llenas de gritos.

Sentaos, vamos, al piano.

(vv. 16-24 Collected Poems 132)

El artista de Stevens no guarda su pluma ni abandona el piano, y pisa por tanto el mismo terreno que los actores y sabios «alegres» de Yeats. En ambos casos el artista se ciñe a su tarea. El Stevens de «Mozart 1935» no parece tan seguro de sí mismo como el Yeats de «Lapislázuli», pero ambos expresan la idea de que la poesía no tiene la obligación de reflejar el sufrimiento de la humanidad. Los versos finales de «Paseo en barca tras el almuerzo», que invocan el «timón magnífico» y la destreza del marinero para «hundirse en aires de verano», se encuentran más próximos desde el punto de vista espiritual a «Lapislázuli» que «Mozart 1935».

Esa «misma idea» que según le explicaba Stevens a T.C. Wilson expresaban «Paseo en barca» y la reseña de los Selected Poems de Moore era la preocupación del poeta por preservar la autonomía de la poesía en tiempos de crisis inminente. Eliot no manifestaba esa inquietud en la introducción que escribió para los Selected Poems de Moore, pero estaba igual de preocupado que Stevens por el giro bélico que estaba tomando la situación mundial en los años treinta, y sin duda había escrito mucho más sobre este tema. Pero en esta época Eliot pensaba que los males sociales y políticos debían abordarse a través de la religión y de la comunidad de creyentes, no a través de la poesía.

Los «Coros» que Eliot escribió para la obra religiosa «La piedra» (1934) son la excepción a esta regla, pero el otro poema que compuso en esta época, «Burnt Norton» (1936), la ilustra a la perfección. En los Coros Eliot expresaba su preocupación por aquella época turbulenta, en particular por la depresión económica y el ateísmo mundial. La postura que Eliot recomendaba era el regreso a la fe cristiana, la actitud contraria al distanciamiento que tanto Yeats como Stevens postulaban:

El mundo da vueltas y el mundo cambia,

pero hay una cosa que no cambia.

En todos mis años, una sola cosa no cambia.

Por mucho que la disfracéis, esta cosa no cambia:

la lucha perpetua del Bien y el Mal.

Olvidadizos, descuidáis vuestros santuarios e iglesias;

(Collected Poems, p. 163; habla la Piedra)

En el siguiente pasaje Eliot aludía al nazismo («raza») y al comunismo («dialéctica»), y los incluía en el mismo grupo que el humanismo («razón»), el capitalismo («dinero y poder») y el darwinismo social («vida»), para expresar que se negaba a establecer una distinción entre estas soluciones laicas a la miseria del mundo contemporáneo. Eliot no se centraba tanto en la amenaza de la guerra como en la miseria económica y en el ateísmo:

Los hombres han dejado a DIOS no por otros dioses, dicen, sino por ningún dios; y eso no había ocurrido nunca que los hombres a la vez negasen a los dioses y adorasen a dioses profesando primero la Razón, y luego el Dinero, y el poder y lo que llaman vida, o Raza o Dialéctica.

La Iglesia renegada, la torre derribada, las campanas volcadas, ¿qué tenemos que hacer sino estar parados con las manos vacías y las palmas hacia arriba en una edad que avanza progresivamente hacia atrás?

(Collected Poems, p. 178)

Después de este comentario coral se escuchaba la voz «lejana» de los desempleados, cuya queja de la escasez de cigarrillos y de cerveza, indica la superficialidad del superficialidad del populacho ateo.

El papel del artista, a juicio de Eliot, era servir al Señor, una actitud que representaba a través de la sinécdoque de la construcción del templo.

El SEÑOR que creó debe desear que creemos

y empleemos nuestra creación a su vez en Su servicio

que ya es servicio Suyo al crear

Pues el hombre es espíritu y cuerpo unidos,

y por tanto debe servir como espíritu y cuerpo,

visible e invisible, dos mundos se reúnen en el Hombre;

visible e invisible deben reunirse en Su Templo;

no debéis negar al cuerpo.

Ahora veréis el templo completado:

al cabo de mucho esfuerzo, de muchos obstáculos;

pues la obra de creación nunca es sin fatiga;

la piedra formada, el crucifijo visible.

El altar revestido, la luz que eleva,

(Collected Poems, p. 182)

Estos versos se diferencian del mandamiento que exige Stevens al poeta en «Mozart 1935» –Toca el presente, su hu-hu-hu / su shu-shu-shu, su ric-a-nic / sus carcajadas envidiosas– tanto en sentimiento como en estilo. Sin embargo, ambos poetas reaccionaban a los mismos acontecimientos y a las mismas tendencias del

mundo que les rodeaba: la pérdida de la fe, la quiebra del bienestar y la precariedad de la paz mundial.[27] El «dilema moderno» es la dificultad de elegir la respuesta más apropiada a estas inquietudes –una respuesta religiosa, científica, política o estética. La respuesta de Eliot era clara y coherente: la recuperación de la fe cristiana. La de Stevens era mucho más ambigua. Como veremos, Stevens pensaba que la poesía y el arte podían ayudarnos en cierta medida: no solucionaban los problemas, pero los hacían más soportables.

Hay que tener presente que en la época en que Eliot escribió La piedra y la introducción a los Selected Poems de Moore estaba intentando todavía librarse de las ataduras de su matrimonio con Vivien Haigh-Wood. Aunque la había abandonado definitivamente en 1932 y trataba de evitar todo contacto con ella, aún estaban casados.

En 1935 intentó que la declararan mentalmente incapacitada y la internaran, pero no lo consiguió (Seymour-Jones, pp. 541-544). «Burnt Norton», el primero de los Cuatro cuartetos, era más revelador de la situación personal de Eliot que del estado del mundo en 1934 y 1935. Eliot escribió «Burnt Norton», después de visitar una mansión abandonada cercana a Chipping Camden en compañía de Emily Hale, una mujer por la que Eliot sentía un amor que nunca llegó a verse correspondido. Aun así, «Burnt Norton» es una representación del consuelo que se puede encontrar en una perspectiva estética que trasciende el mundo cotidiano:

Se mueven las palabras, la música

se mueve sólo en el tiempo; mas

lo que sólo vive no puede

sino morir. Tras el discurso

las palabras aspiran al silencio.

Sólo en la forma, en el trazo,

alcanzan las palabras,

la música, la paz, como se mueve

perpetuamente el jarrón chino

en su quietud. Pero no es la quietud

del violín mientras dura la nota,

no eso sólo, sino la coexistencia;

o digamos que precede al comienzo

el fin y que ahí estaban al principio

y después del final.

(«Burnt Norton», V Collected Poems, p. 194)

Uno de los síntomas que indican la existencia de una diferencia entre la imaginación de Stevens y la de Eliot –o la de Yeats– es que Stevens eligió la analogía activa y en última instancia anárquica de la navegación para expresar su visión de la relación que existe entre la poesía y la vida, mientras que Yeats se decantó por la estática figurilla de lapislázuli y Eliot por un jarrón chino y por una danza ordenada.[28] Una de las excepciones a la predilección de Eliot por los patrones fijos es el pasaje de la navegación que aparece en La tierra baldía:

Damyata: la barca respondió

alegremente a la mano, experta en vela y remo

El mar estaba en calma, tu corazón habría respondido

alegremente, al ser invitado, latiendo obediente

a manos que lo gobernaran.

(V 418-2, Collected Poems, p. 79)

Pero incluso en este caso, es el control lo que se subraya, no la fuerza misteriosa e incontrolable del impulso del viento. Y, por supuesto, lo que se describe no es la estética sino la vida emocional.

Sin embargo, para el Eliot anglicano, un patrón estético no era más que una sombra o un eco de la divina providencia, como se percibe con claridad en los primeros versos de «Burnt Norton»:

Están presente y pasado presentes

tal vez en el futuro, y el futuro

en el pasado contenido.

Si está eternamente presente el tiempo

todo, todo el tiempo es irredimible.

Lo que pudo haber sido es abstracción

que existe, posibilidad perpetua,

sólo en un mundo en teoría.

(I Collected Poems, p. 189)

Una de las diferencias que se suelen establecer entre la imaginación clásica y la imaginación romántica es precisamente esta tendencia del clasicismo a privilegiar la forma, el acabado, la perfección y la estabilidad, mientras que se

suele pensar que el romanticismo favorece el crecimiento y el dinamismo, y por tanto muestra una mayor predilección por lo grotesco, lo inacabado y lo incompleto. Aunque estas diferencias son muy conocidas, un cliché, incluso, son sin embargo el punto de partida ineludible para estudiar las posturas estéticas de Eliot y Stevens. De hecho, ellos mismos solían subrayarlas.

En una reseña de las Reflexiones sobre la violencia de George Sorel que tradujo T. E. Hulme en 1914, Eliot elogiaba a Sorel por expresar «esa reacción violenta e implacable contra el romanticismo que constituye uno de los fenómenos más interesantes de nuestra época» («George Sorel», p. 478). Eliot suscribía plenamente esta postura. Nueve años después, en respuesta a los comentarios de Middleton Murry sobre el clasicismo y el romanticismo, Eliot escribió en «Función de la crítica» que «la diferencia parece… más bien la diferencia que existe entre lo completo y lo fragmentario, lo adulto y lo inmaduro, lo ordenado y lo caótico» (Selected Essays, p. 25). Más de dos décadas después, Eliot reiteraría esa opinión en el ensayo que escribió en memoria de Valéry: «El verdadero objetivo de lo romántico es alcanzar lo clásico» («Leçon de Valéry», p. 79). Y elogiaba a Valéry por haber logrado esa transición: «En Valéry la larga curva romántica se reencuentra con lo clásico» (p. 80).

Aunque la atracción que sentía Stevens por los rasgos románticos contrasta con la hostilidad de Eliot, aquél era perfectamente consciente de las connotaciones negativas que el término «romántico» poseía para la mayoría de sus contemporáneos. A pesar de sus precauciones, Stevens insistía tanto en que la imaginación era la esencia de la poesía que era incapaz de eludir la estética romántica. El poeta defendió en muchas ocasiones el papel fundamental de la imaginación. He aquí la versión más sucinta, recogida en un ensayo de 1949: «Puede que la imaginación sea un milagro de la lógica y que sus exquisitas adivinaciones sean cálculos que escapan al análisis, del mismo modo que las conclusiones de la razón son cálculos que se pueden analizar perfectamente» («Imagination as Value», Selected Poetry and Prose, p. 738). Y en un texto posterior abandonaba todas las precauciones y reconocía abiertamente su predilección por lo romántico, en una ingeniosa inversión del elogio de Eliot a Valéry: «La totalidad del esfuerzo de la imaginación está dirigido a la creación de lo romántico» (Opus Posthumous, p. 266).

Para concluir este análisis tripartito es necesario brindar a Marianne Moore la oportunidad de expresar su opinión sobre Ideas de orden. A diferencia de Stevens, Moore no le envió su reseña al poeta para que la estudiara. Pero

Latimer, el editor de Ideas de orden, sí lo hizo. A juzgar por la carta de agradecimiento que escribió Stevens, el ensayo le gustó: «Gracias por la copia de la reseña de la señorita Moore. Es un ángel: su estilo es angelical. Sólo se puede equiparar con el de Gertrude Stein y, a mi juicio, a su lado la señorita Stein parece superficial» (5 de noviembre de 1935. Letters, pp. 290-291). No todos los poetas habrían quedado satisfechos con el comentario que abre el texto: «La poesía es, indiscutiblemente, una lengua coloquial ininteligible, como la de los animales… y Wallace Stevens es un experto en este tipo de código abierto». Con esta frase bastante críptica Moore se las arreglaba para criticar el oscurantismo que se le achacaba con frecuencia a la poesía de Stevens y elogiar al mismo tiempo su intensidad y su vivacidad. Parece ser que a Stevens le gustó el comentario. El resto del artículo de Moore era una recopilación bastante neutra de fragmentos del libro de Stevens. Moore alababa su «destreza», le comparaba con Brahms e ilustraba esta observación con una anécdota maliciosa que sugiere que, en su poesía, Stevens se muestra evasivo para protegerse: «En las transiciones nada trilladas, esa falta de sentimentalismo que parece sentimental, el carácter reflexivo inaprehensible, con alusiones a los pájaros, como hacía Brahms, recuerdan a la destreza de Brahms, pero también a la pasión que éste sentía por su propia persona y a la técnica de evasión que se refleja en la anécdota de la cazadora de leones que buscaba al famoso Herr Brahms: ‘Lo encontrará usted allá, al otro lado de la colina, yo soy su hermano’» (p. 308).

Moore ilustraba esta actitud evasiva con una alusión a «Paseo en barca»: «El señor Stevens alude a ‘lo excéntrico’ como ‘la base de todos los diseños’, ‘la aberración reveladora’; y emplea, como se percibe con claridad en un poema como «Paseo en barca tras el almuerzo», el principio de la dispersión característico de la música; es decir, que construye el tema poco a poco, de tal manera que no hay posibilidad de decepción al final» (pp. 308-309). Moore no se esforzaba, como hemos hecho nosotros más arriba al estudiar este poema, en llevar a cabo una paráfrasis de la intención del poema, sino que se conformaba con alabar el modo en que Stevens «construye el tema» sin que el poema caiga en «la búsqueda irritable del hecho y la razón», como decía Keats. El lector recordará que en una de sus cartas más famosas, Keats afirmaba que Coleridge necesitaba a toda costa «la sensación de belleza» que «supera cualquier otra consideración o más bien suprime toda consideración» (Forman, p. 72). Si consideramos que Keats es uno de los representantes de la sensibilidad romántica –algo que podemos hacer con toda justicia–, entonces la estética de Moore es puramente romántica, como percibió Stevens con claridad.

Moore concluía la reseña con una observación típica de ella, enigmática pero sugerente: «La serenidad en la sofisticación es un triunfo, como el comportamiento de los pájaros. El poeta es de hecho el mecanismo de migración de la sensibilidad, y la medicina del alma. Que el retrato fiel resulta embriagador, que el realismo no necesita limitarse a la crudeza, que la música es 'una armonía de las repeticiones' es evidente para cualquiera que examine Ideas de orden; y ante la altitud de la ejecución, los verracos salvajes y filisteos que corren de acá para allá y se entrometen entre los expertos parecen insignificantes» (p. 309). Moore regresaba así a la primera frase de la reseña, en la cual invocaba a los pájaros y a Brahms como emblemas de la creación de belleza humilde y natural. Pero después complicaba la analogía al declarar que el poeta era «el mecanismo de migración de la sensibilidad», una expresión que es de suponer que utilizaba para definir a alguien que toma su propia sensibilidad y la dispersa –o, quizá, la dispensa– a los demás. No es de extrañar que a Stevens le gustó la reseña. En cualquier caso, venía a confirmar la opinión convencional sobre la poesía de Stevens, que era un encantador sinsentido.

17En una carta del 19 de noviembre de 1925, Stevens declinó la invitación a escribir una reseña sobre In the American Grain de W.C. Williams para Dial (Letters, 246). Además, se negó a enviar sus poemas en dos ocasiones, el 8 de diciembre de 1926 y el 3 de septiembre de 1927 (Letters pp. 248 y 249). Por supuesto que en esta época no escribía poesía ni prosa, o al menos no las publicaba.

18Leggett (p. 76): «Evidentemente, pensaba que ella era la encarnación de un movimiento en la poesía contemporánea al que él mismo pertenecía, y que, en los años treinta, definía como 'nuevo romanticismo'. Mucho antes de que se conocieran personalmente, ya era para él 'un ángel', y su estilo 'angelical' (Letters, p. 290). Lo que estaba intentando hacer con su poesía era «realmente mucho más importante que lo que hace Williams» (Letters, p. 278). Su estilo se podía «equiparar con el de Gertrude Stein y… a su lado, la señorita Stein parece superficial» (Letters, p. 290). Era, en resumidas cuentas, un ejemplo de la dirección que debía tomar la poesía contemporánea. Y, en la p. 82, Leggett afirma que «Los tres comentarios elogiosos que Stevens escribió sobre la poeta contemporánea que más admiraba revelan sobre todo que su interpretación de la poesía contemporánea estaba condicionada por el privilegio que le concedía a la teoría, de modo que la descripción de la poesía de Moore siempre está

subordinada a una determinada concepción de la poesía».

19En T. S. Eliot and the Cultural Divide, David E. Chinitz presta una atención considerable a este comentario. Chinitz cuestiona la interpretación predominante de este pasaje. La mayoría de los estudiosos sostienen que Eliot afirma «la necesidad de un arte elitista y no contaminado», pero Chinitz sostiene que hay que interpretar que «las fronteras entre lo elevado y lo popular se hacen más fluidas [y se afirma] el valor de la cultura popular y… la posibilidad de crear obras de fusión» (p. 59). Ésta es la tesis de fondo que Chinitz articula y defiende en su libro.

20Este comentario aparecía en una carta posterior que Eliot escribió en respuesta a la reseña de Herbert Read sobre un libro de Edgar Wind en la que comparaba a Eliot con Valéry, una comparación que ofendió profundamente a Eliot:

Sin embargo, me parece penoso que me compares con Valéry. Me gusta mucho Valéry como persona y es una compañía muy agradable, y tengo en mi despacho una fotografía en la que aparecemos los dos en compañía de otros amigos. Pero, en lo que atañe a su poesía, he dicho en muchas ocasiones que da la sensación de que sólo escribe poesía para analizar cómo funciona su mente cuando escribe poesía. Sus reflexiones sobre su poesía son su justificación. ¡No creo que a mí se me pueda acusar de eso! Recuerdo que en cierta ocasión dije que la poesía de Valéry era una poésie de luxe y Henri Massis acogió con entusiasmo este comentario. Creo que mi poesía satisface el requisito de Wind, y no es ni ‘comprometida’ ni ‘libre’; para escribir mis mejores poemas he tenido que pagar un ojo de la cara en experiencia» (Carta a Herbert Read, 1 de agosto de 1963. Herbert Read Collection, University of Victoria).

21Leggett no tiene en cuenta el movimiento de la poesía pura, cuyo origen se remonta a Valéry y al libro que publicó Bremond en 1926, La Poésie pure. Aunque creo que las reflexiones de Stevens en relación con la poesía de esta época estaban influidas en gran medida por Bremond y por su libro, no analizaré este aspecto de su valoración de la obra de Moore hasta el capítulo 6.

22El poema se publicó en Owl’s Clover con el título «The Greenest Continent», pero no está incluido en los Collected Poems. El tema del poema era la invasión de Etiopía por parte de los italianos, que comenzó el 2 de octubre de 1935. En diciembre, el general Badoglio lanzó una ofensiva de bombas de gas contra las fuerzas etíopes. La estrategia resultó ser efectiva y los italianos la aplicaron en

numerosas ocasiones. La Liga de las Naciones no quiso enfrentarse a Italia y consintió la invasión y la utilización de este tipo de armas. Para un análisis de las presiones políticas de la época, véase Bates, Wallace Stevens: A Mythology of Self, pp. 171-183.

La respuesta que ofrecía Eliot a la campaña italiana en «A Commentary» (The Criterion, 15, enero de 1936) era enrevesada, ambigua y abiertamente intolerante. Eliot estaba convencido de que los etíopes eran «inferiores» a los italianos, pero, no obstante, insistía en que su inferioridad no justificaba la explotación, y menos aún la matanza sistemática. En respuesta a la oposición de la derecha francesa a la imposición de sanciones por parte de la Liga de las Naciones, escribía:

Pero en la Liga de las Naciones, cuya constitución, en mi opinión, refleja la mentalidad liberal británica más que ninguna otra, hay espacio para que se confunda lo religioso y lo profano. La acusación que esgrimen los intelectuales franceses de derechas, que sostienen que la Liga de las Naciones ha situado en el mismo nivel a las civilizaciones inferiores y a las superiores, a las naciones inferiores y a las superiores, no carece de fundamento; aunque debemos recordarles que no fue Gran Bretaña el país que exigió que Abisinia ingresara en la Liga de las Naciones. Probablemente, la desigualdad real de las razas siempre perdurará, al igual que la desigualdad de los individuos. Pero la identidad fundamental de la humanidad siempre debe afirmarse; y lo mismo sucede con la santidad de la obligación moral en relación con la gente de cualquier raza. Todos los hombres son iguales ante Dios; aunque no puedan ser iguales en este mundo, nuestra obligación moral en relación con los inferiores es exactamente la misma que la que tenemos con nuestros iguales (p. 268).

Por supuesto, este episodio corriente, esencialmente temporal, nunca se llegó a reflejarse en la poesía de Eliot.

23La versión de «El campanero» que se encuentra en Poesía completa es una revisión de la que se recoge en Poesía reunida.

24«Mozart 1935» expresa quizá este significado. En este poema, que analizaremos más abajo, Stevens afirma que el pianista interpreta el presente al piano, a pesar de que la música que interpreta fue compuesta por Mozart en un pasado remoto.

25La cuestión de la relación entre el arte y el mundo es un tema recurrente en la literatura romántica y posromántica, desde el «Adonis» de Shelley hasta «Lapislázuli» de Yeats, pasando por «Lady of Shalott» de Tennyson, por nombrar sólo algunos ejemplos destacados. Quizá la falta de familiaridad de Stevens con la poesía inglesa hace que su lucha intelectual sea aún más difícil de comprender.

26Stevens utiliza este mismo término en la reseña: «Es evidente… que decir que lo romántico en un sentido peyorativo sólo denota obsolescencia, pero la palabra tiene, o debería tener, otro sentido» (p. 220).

27Aunque no se muestra demasiado compasivo con Stevens, Denis Donoghue está de acuerdo en que las inquietudes que compartían Eliot y Stevens, aunque nunca llegaran a discutirlas, eran la razón, la fe y la autoridad (en Shea, p. 303).

28Puede que nos desviemos ligeramente del tema que nos ocupa, pero resulta tentador comparar el jarrón chino de «Burnt Norton» con el «Lapislázuli» de Yeats y con la jarra que protagoniza el poema de Stevens «Anécdota de la jarra». Mientras que Eliot insiste en la quietud del jarrón chino –es decir, en su persistencia–, y Yeats subraya la indiferencia del lapislázuli, Stevens hace hincapié en la relación entre la jarra y el entorno que la rodea, una relación que surge de su singularidad:

Hizo su señorío en todas partes.

La jarra era vacía y gris.

No daba pájaro ni arbusto

como ninguna cosa en Tennessee.

2

Eliot y el humanismo

Charles Maurras, J. M. Robertson y Bertrand Russell

Eliot luchó contra el humanismo como un guerrero indomable desde las páginas de The Criterion y del Athenaeum de Middleton Murry, y por eso su fugaz encaprichamiento con esa alternativa al cristianismo se ha ignorado en gran medida. Sin embargo, se suele dar por sentado –con razón– que Stevens se adhirió al humanismo a pesar de que declaraba lo contrario. No cabe duda de que ambos poetas vivieron en un clima intelectual en el que el humanismo era la opción más atractiva para las personas que habían perdido la fe religiosa pero se resistían a admitir la sombría perspectiva del darwinismo social, el socialismo o el comunismo. La confianza del darwinismo social en la existencia de un equivalente biológico a la «mano invisible» de Adam Smith, que guiaba las acciones inconscientes de los individuos, no resultaba nada atractiva para cualquiera que considerara que la imaginación era un aspecto central de su autoestima. Sin embargo, por extraño que parezca, muchos artistas y escritores se sintieron atraídos por el comunismo, a pesar de que defendía la teoría, igual de deprimente, del determinismo histórico. Pero éste no fue el caso de la cohorte de Eliot ni de la de Stevens. Los ataques recurrentes de Eliot al humanismo –en contraste con su relativa falta de interés por el darwinismo y el comunismo– indican el grado de importancia que le concedía como alternativa que amenazaba a la religión. Stevens no mantuvo una actitud tan hostil, pero en los comienzos de su carrera intelectual él también pensó que el humanismo era la única alternativa real en un mundo en el que la fe cristiana ya no era posible. Al final, descubrió que el humanismo no podía satisfacer las necesidades emocionales que la religión había satisfecho en el pasado.

Antes de examinar algunos poemas que ilustran el grado de ambigüedad que ambos poetas demostraron en relación con el humanismo, puede que resulte útil

estudiar de nuevo la etiología de la conversión de Eliot a la religión anglicana. La presunta conversión al catolicismo de Stevens fue muy tardía, es muy difícil de probar y es demasiado dudosa para poder estudiarla de un modo similar. Pero existen muchas pruebas que demuestran que Stevens luchó por diferenciar su postura del humanismo. Analizaré en primer lugar el caso de Eliot.

El término «humanismo» tiene distintos significados dependiendo del periodo histórico que se estudie y de los diferentes individuos dentro de un mismo periodo. Erasmo y Tomás Moro eran humanistas cristianos, es decir, pensadores que apartaron su atención de la estricta devoción para investigar la relación que mantenían los humanos entre sí y con Dios. Para cumplir este objetivo estudiaron la Biblia y los Evangelios partiendo de la base de que eran documentos inspirados pero humanos. Las consecuencias de estos estudios desembocaron tres siglos después en la postura escéptica en relación con la inspiración divina de los textos sagrados de pensadores como George Eliot y Ernest Renan. El humanismo del siglo XIX surgió como respuesta a ese escepticismo. El portavoz más destacado de esta tendencia en Inglaterra fue Matthew Arnold, cuya idea de que la literatura podía sustituir a la religión como guía moral y aglutinante social que preservara el status quo dominó el pensamiento humanista de finales del siglo XIX y principios del XX.

Quiero dejar claro que voy a utilizar el término «humanismo» en un sentido algo más restringido que el que emplea Jeffrey Perl en sus dos admirables estudios sobre la modernidad: The Tradition of Return (1984) y Skepticism and Modern Enmity (1989). Perl sostiene que la modernidad es en esencia humanista, define el humanismo como el deseo de continuidad e interpreta que la corriente que inauguraron Erasmo y Moro evolucionó de forma ininterrumpida hasta el siglo XX. Perl contrapone el humanismo a la celebración romántica de la interrupción de la continuidad. «Para sus partidarios», afirma, «la modernidad es la restitución de la tradición; para sus detractores, una interrupción de la tradición». Y añade que los humanistas (al igual que los románticos y los modernos) se solían engañar a sí mismos al pensar que eran unos iconoclastas y unos revolucionarios. «Los que más reniegan del humanismo, de la axiología [y] de la tradición clásica son los que más dependen de ellos» (Skepticism, p. 15).

Mi enfoque es mucho más modesto. No me esforzaré en ningún momento por situar a Eliot y a Stevens en el contexto de las tendencias y los movimientos metahistóricos; intentaré más bien reconstruir las luchas que emprendieron para encontrar su camino en un mundo de opiniones y creencias contradictorias que

se desarrollaron en un clima de nuevos descubrimientos científicos y cambios tecnológicos. Influidos por estos factores, Eliot y Stevens temían que asistían a la desintegración de una cultura europea (o atlántica) basada en el cristianismo. Stevens pensaba que los hombres de imaginación –poetas, artistas y músicos– eran capaces de construir un nuevo entorno cultural poscristiano. Eliot también albergó este pensamiento por un tiempo, pero desesperó ante el carácter quijotesco de esa empresa y se refugió en una variedad de cristianismo que daba la espalda a la modernidad, entendida en el sentido en que la define Perl, el de «la interrupción romántica de la continuidad».

En este nivel de observación cultural más íntimo debemos reconocer que El origen del hombre de Charles Darwin (publicado en 1853) supuso un duro golpe para el acuerdo que el cristianismo mantenía desde la temprana Edad Moderna –es decir, el periodo que se extiende entre Descartes y Darwin– con el primer humanismo. El darwinismo engendró humanistas ateos militantes, como J.M. Robertson, que rechazaban el humanismo arnoldiano porque conservaba la parafernalia emocional de la superstición teísta en las formas de culto comunitarias. El debate humanista de la época de Eliot se centraba en gran medida en el grado en que esta tendencia era compatible con cualquier forma de creencia en un poder superior o en cualquier naturaleza. Como veremos, durante un tiempo, Eliot militó en las filas de los que insistían en la exclusión rigurosa de cualquier residuo teísta del cristianismo. En el estudio de las distintas fases de la búsqueda que emprendió Eliot de un credo que le permitiera vivir hay que explicar la naturaleza de los sistemas de creencia rivales con los que coqueteó. Y hay que documentar además el hecho de que en determinados momento llegó a considerar que era posible «creer» en estos sistemas.

La crónica de las afinidades intelectuales de Eliot que voy a llevar a cabo en las páginas siguientes contradice una tendencia muy arraigada en el estudio de la obra de este autor, una corriente representada por el poderoso estudio que publicó en 1987 Louis Menand, Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context. Menand sigue la línea del excelente, aunque venerable, estudio de Frank Kermode Romantic Image y la de A Genealogy of Modernism (1984) de Levenson, entre otras obras. Todos estos críticos están de acuerdo en que los primeros modernos consideraban que se encontraban en un momento de crisis cultural, opinión que yo mismo suscribo. Pero estos estudiosos perciben también una especie de fraude y critican que, bajo la pretensión de la novedad, los poetas modernos ocultaban la profunda deuda que tenían con la poesía del siglo XIX (p. 3 y nota p. 165). Curiosamente, Menand no menciona El castillo de Axel (1931),

un estudio en el que Edmund Wilson defiende la misma tesis. Sin duda ha llegado el momento de dejar de tachar a los modernos de hipócritas por ocultar sus orígenes, una práctica motivada por los prejuicios marxistas contra su presunta actitud elitista. Estos prejuicios se pueden percibir con claridad en la conclusión de la obra de Menand, cuando el autor cita el estudio de Raymond Williams Cultura y sociedad (1958): «El pensamiento crítico de la primera mitad del siglo XX pertenece, como explica Raymond Williams en Cultura y sociedad, a una tradición en la que se exige que la 'cultura' desempeñe el papel de árbitro trascendental del valor en una formación social caracterizada precisamente por la aversión a los agentes trascendentales». (p. 163) ¡Exactamente! No podría estar más de acuerdo. Si disiento con Menand y con Williams es porque no veo motivo alguno para negar la resistencia de los modernos a esa condición cultural que consideraban equivocada o arcaica.

Cuando Eliot expresó su afiliación a la Iglesia anglicana en el prefacio de For Lancelot Andrewes después de haber recibido el bautismo el 29 de enero de 1927, muchos de sus admiradores quedaron profundamente conmocionados, y para Williams y Menand, fue un escándalo. Al afirmar su postura estética, política y religiosa, se ganó sin querer el sobrenombre de «Possum» [zarigüeya]: «He cometido el atrevimiento de reunir estos ensayos aislados simplemente para indicar lo que se puede esperar, y para responder a los que me acusan de hacerme el dormido. Se podría decir que mi punto de vista general es el de un clasicista en literatura, un monárquico en política y un anglocatólico en religión. Soy consciente de que el primer término es absolutamente impreciso y que se presta con facilidad a toda suerte de disparates; soy consciente de que el segundo término carece de definición en el presente, y que se presta a algo todavía peor que los disparates, es decir, al conservadurismo moderado; el tercer término no me corresponde a mí definirlo» (pp. VIII-IX). Su buen amigo Ezra Pound tomó nota de esta alusión a la zarigüeya y le empezó a llamar «Possum» en sus cartas, un apodo que el propio Eliot canonizó en el título de su obra El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum.

La zarigüeya, el único marsupial autóctono de América del Norte, finge estar muerta como mecanismo de defensa, un atributo que Pound detectó en su flemático amigo. Lo que Eliot sin duda tenía en mente era la hipocresía potencial que sus lectores podían atribuirle por ocultarles una filiación religiosa sorprendente en el autor que había escrito «El hipopótamo», «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot» o La tierra baldía. Puede que a Eliot también le preocupara la posibilidad de que le pudieran acusar de falta de

compromiso en el debate en torno al humanismo que había entablado con Middleton Murry y otros en las páginas de The Criterion y Athenaeum a mediados de los años veinte,[29] pues no había reconocido su fe cristiana en esos diálogos. Pero lo más seguro es que, como ha señalado James Torrens, con este comentario Eliot se limitara a repetir el lema del periódico de Charles Maurras Action française, «classique, catholique, monarchique».[30] En el prefacio de For Lancelot Andrewes, Eliot dejaba por fin sus credenciales ideológicas al descubierto para rechazar cualquier acusación de falta de compromiso. Por supuesto, tratándose de Eliot, mostró sus cartas boca abajo, pues declaraba que el término «clasicista» era «absolutamente impreciso», que «monárquico» no «carece de definición» y que «anglocatólico» era inefable.[31]

Puede que el clasicismo y la defensa de la monarquía de Eliot fueran difíciles de definir, pero su anglicanismo es incuestionable.[32] Durante el resto de su vida, fue un comulgante practicante de la Iglesia oficial de Inglaterra. Se conservan numerosos testimonios de sus convicciones religiosas, tanto en los artículos que publicó como en su correspondencia, pero nunca habló en detalle de la conversión propiamente dicha. Pasar del agnosticismo al cristianismo no era raro entre los intelectuales de la generación de Eliot ni entre los de la generación inmediatamente anterior. Dos de los conversos más prominentes fueron G.K. Chesterton y Jacques Maritain, personajes que se acercaron Roma en lugar de refugiarse en Canterbury. Incluso el propio Henri Bergson se habría convertido al catolicismo en su vejez de no ser por su renuencia a abandonar a sus correligionarios judíos a merced del antisemitismo nazi.

Poco después de recibir el bautismo anglicano, Eliot intentó reclutar a Chesterton para que participara en el debate en torno al humanismo de The Criterion: «Habría querido iniciar en The Criterion un debate sobre la cuestión del humanismo y la religión, y me gustaría animarle a participar… Quiero generalizar la cuestión más allá de la obra de Babbitt y estudiar la posibilidad de un humanismo que sustituya a la religión organizada» (Carta a G.K. Chesterton, 21 de octubre de 1928, Eliot-Chesterton Collection British Library). Obviamente el católico Chesterton habría mostrado una actitud hostil hacia el humanismo, pero Eliot le explicó (en una carta del 6 de mayo de 1929) que simpatizaba con sus opiniones políticas, sociales y religiosas –con alguna reserva en lo concerniente a la cuestión religiosa.[33] Con otro católico converso, Jacques Maritain, tuvo más suerte, pues consiguió que escribiera un artículo para The Criterion que tradujo el propio Eliot (aunque la traducción se atribuye a F.S. Flint).[34] Otro católico converso de prestigio con el que se asoció Eliot fue Paul

Elmer More, amigo íntimo de Irving Babbitt y, como él, humanista hasta el momento de su conversión. Eliot entabló una extensa correspondencia con More que se prolongó desde 1928 hasta la muerte de éste en 1937.

Como la mayoría de los conversos, la «sensibilidad religiosa» se había manifestado en Eliot desde una edad muy temprana, pero tuvo que dedicar muchos años a la reflexión para alcanzar el extremo de la conversión, como explica Lyndall Gordon. «Desde el principio», señala Gordon, «Eliot asumió la tarea de registrar sus hábitos mentales privados, los miedos y los impulsos solitarios que le llevaron a adoptar una postura religiosa. Esa postura se afianzó en torno a 1914, pero en muchos de sus primeros poemas, en particular en los que no llegó a publicar, dejó constancia de una fase subterránea de búsqueda religiosa, una lenta incubación y maduración de motivos» (Imperfect Life, p. 33). Sin embargo, según Jewel Spears Brooker, el camino que recorrió Eliot hasta llegar el anglicanismo fue mucho más tortuoso que el que describe Gordon:

Durante los veinte años previos a su conversión, los años que luchó para arreglárselas sin la religión, pasó de un sustituto a otro, y aunque estos sustitutos son mucho más respetables que los de Yeats, son igual de «imaginarios».

Los sustitutos de Eliot se pueden clasificar a grandes rasgos en eróticos, religiosos, estéticos y filosóficos… Desde el principio asoció su propia experiencia de fragmentación y su anhelo de lo absoluto, dos fenómenos religiosos por definición, con la trascendencia sexual. (Brooker, 1988, p. 42)

Aunque en términos generales estoy de acuerdo con el juicio de Brooker sobre el camino hacia el anglicanismo de Eliot, no estoy del todo convencido de que el poeta estuviera de acuerdo con su amigo Ezra Pound en que la trascendencia sexual podía conducir a una experiencia psíquica análoga a la revelación mística. Los poemas de Bolo y «Sweeney Agonista» encajan menos con esa visión que con la visión contraria, según la cual el comportamiento sexual ridiculiza la espiritualidad. Si Eliot albergó alguna vez cierta esperanza de evasión laurenciana, su matrimonio con Vivien le puso fin, como señala la propia Brooker (p. 43). Teniendo en cuenta esa salvedad, sólo faltaría añadir el

humanismo a la lista de Brooker.

Con el fin de reconstruir la postura filosófica de Eliot tal y como se desarrolló y se fue puliendo entre 1913 y su bautismo en 1927, será necesario viajar hacia atrás y hacia adelante en el tiempo a través de los textos que se conservan de los primeros años, cuando su posición era muy variable, y sus observaciones retrospectivas sobre sus creencias y predilecciones de esos años. El resultado es un análisis bastante disperso que gira en torno al ensayo de Bertrand Russell «El credo del hombre libre», que según declaró Eliot en A Sermon Preached in Magdalene College Chapel (7 de marzo de 1948), ejerció una gran influencia en su decisión de convertirse al anglicanismo. El «estado mental precristiano» al que Eliot se refiere en el siguiente pasaje debe interpretarse como un elemento constante en su vida adulta anterior a su conversión. El unitarismo en el que se crio no se puede calificar en modo alguno como cristiano desde una perspectiva anglicana, y, en cualquier caso, en su etapa de estudiante universitario ya había abandonado esa religión en favor del pensamiento de Bergson.

Nadie ha intentado nunca convertirme; y, considerando retrospectivamente mi estado mental precristiano, no creo que una empresa de esas características hubiera prosperado… Mi única conversión, debida a la influencia deliberada de un individuo concreto, fue la conversión temporal al pensamiento de Bergson. Quizá sea imposible determinar, en un caso particular de conversión al cristianismo, en qué medida ésta se debe a la observación del mundo exterior y en qué medida al descubrimiento gradual de uno mismo; pero estoy seguro de que para mí las influencias exteriores más fuertes fueron negativas. La observación de la futilidad de las vidas no cristianas me influyó; y también la conciencia de la falta de credibilidad de cualquier otra alternativa al cristianismo. Uno se puede convertir al cristianismo llevando el escepticismo a sus últimas consecuencias. En este sentido, tengo una gran deuda con Montaigne; y también con el ensayo de Bertrand Russell «El credo del hombre libre»: este ensayo tuvo en mí el efecto contrario a lo que esperaba el autor.[35]

El escepticismo de Montaigne apenas necesita ser analizado, pues se trata de la formulación clásica del escepticismo renacentista. La influencia de Bertrand Russell es una cuestión muy diferente. Eliot mantuvo una relación compleja con

él como alumno, inquilino, marido cornudo y beneficiario, más o menos en ese orden.

En la primavera de 1914, cuando se conocieron en la clase de doctorado que impartía Russell en Harvard, el filósofo tenía cuarenta y un años. Le habían invitado a Harvard debido a la fama que había adquirido como autor de los Principia Mathematica en colaboración con Alfred North Whitehead. Eliot tenía veinticinco años y estaba preparando su tesis doctoral. La relación que entablaron en Harvard no llegó a convertirse en una relación maestro-discípulo, ni en una amistad profesor-alumno. Eso no sucedió hasta que se encontraron casualmente en Londres en el otoño de ese mismo año. «El [que no 'Un'] credo del hombre libre» se publicó por primera vez en diciembre de 1903. No creo que Eliot leyera este ensayo en el momento de su publicación (tenía tan sólo quince años). Lo más probable es que es que lo leyera cuando se publicó de nuevo en la antología Ensayos filosóficos (1910), después de apuntarse al curso de doctorado de Russell, más o menos en la misma época en que, según Gordon, «quedó afianzada» su posición religiosa (An Imperfect Life, pp. 87-94). La primera alusión a este ensayo la he encontrado en una reseña de Misticismo y Lógica (una recopilación que también incluía «El credo del hombre libre»). En este texto de 1918, Eliot citaba la oración «Breve e impotente es la vida del hombre», que aparece al final del ensayo de Russell, y afirmaba que se la sabía «tan bien como la conclusión de Estudios sobre el Renacimiento».[36] Podemos deducir por tanto que había leído el ensayo algunos años antes, y también que había ejercido un profundo impacto sobre él («Style & Thought», The Nation, 22 [23 de marzo de 1918] p. 94).

En la reseña donde se incluye este comentario revelador, Eliot sitúa a Russell en el mismo grupo que otros famosos humanistas ingleses anteriores:

Los críticos aburridos, por lo general de tendencia idealista, han observado que el empirismo del señor Russell no es más que una versión perfeccionada del de Mill. Al decir esto, ignoran precisamente la diferencia fundamental que existe entre ellos. Pero hay otro sentido en el que el señor Russell guarda una afinidad íntima con la generación de Mill; con George Eliot, paseando por el jardín y negando a Dios mientras ella afirma la ley moral con una solemnidad fuliginosa. Al igual que ellos, el señor Russell es un puritano emancipado; un poco más emancipado, pues su emancipación pertenece a una época posterior, pero, al

igual que ellos, se toma la emancipación en serio. Conocemos el pasaje tan bien como la conclusión de «Estudios sobre el Renacimiento»:

«Breve e impotente es la vida del hombre…». (p. 94)

Al parecer, lo que quería decir Eliot era que Russell no se había emancipado de sus orígenes cristianos, como podría o debería haber hecho.

De ser así, Eliot se estaría haciendo eco de las ideas de J.M. Robertson, un humanista militante cuya influencia sobre Eliot se suele pasar por alto en gran medida. Hasta donde alcanza mi conocimiento, Ronald Schuchard es el único estudioso de Eliot que ha prestado atención al influjo de este autor. Schuchard afirma que Eliot «pedía a sus alumnos que leyeran Modern Humanists: Sociological Studies of Carlyle, Mill, Emerson, Arnold, Ruskin and Spencer (1891) de J.M. Robertson» en el curso que impartió en la Universidad de Londres durante tres años seguidos, desde el otoño de 1916 hasta la primavera de 1919 (Schuchard, 2003, pp. 2-3). Y añade que «el curso de Eliot se inspiraba en la misma idea que el libro de Robertson: estos humanistas eran falsos profetas de la religión y la cultura». Puede que Schuchard tenga razón en lo que respecta a las lecciones impartidas por Eliot, no así en la descripción de la postura de Robertson. Odin Dekkers sostiene que Robertson era «el heredero del ateísmo militante de clase baja de Bradlaugh», una postura que, a juicio de Dekkers, se encuentra muy alejada del «respetable agnosticismo de clase media que se debatía en la Sociedad metafísica». Según Dekkers, Robertson «estaba a favor del rechazo absoluto de la religión» (J.M. Robertson, p. 89).

Robertson era el autor número veintitrés de los treintaicuatro que se incluían en la lista de «Lecturas complementarias» del curso de Eliot. Aunque los autores de la lista estaban ordenados alfabéticamente y la relativa falta de visibilidad de Modern Humanists difícilmente justifica la afirmación de Schuchard, es cierto que los puntos 2, 3, 4 y 5 del programa del curso en 1917/1918 coinciden con los temas que estudiaba Robertson en su libro: 2. «Historia y crítica: Thomas Carlyle»; 3. «Un contraste de ideas: John Stuart Mill y Matthew Arnold»; 4. «La influencia de la ciencia: el darwinismo en T.H. Huxley y Herbert Spencer»; 5. Arte y economía: John Ruskin y William Morris» (Schuchard, 1999, p. 40). Los capítulos del libro de Robertson eran: «Carlyle», «Emerson», «Ruskin», «Arnold», «Mill» y «Spencer». A Huxley y a Morris no les prestaba atención,

aunque sus nombres aparecen en el transcurso del análisis de las figuras principales.

Aunque desconocemos cuál era el contenido de las lecciones de Eliot, sabemos que admiraba a Robertson. En una carta escrita en septiembre de 1924 sobre la cuestión de los posibles autores que podían colaborar para The Criterion, Eliot le explicaba a Herbert Read: «Por Robertson siento un profundo respeto: es, en mi opinión, totalmente sincero; no me importa que digan que es aburrido». En esta misma carta, relacionaba a Robertson con Charles Whibley, el hombre que le había presentado a Geoffrey Faber, un contacto que le ayudaría en última instancia a conseguir su empleo en la nueva editorial de Faber y Gwyer (Matthews, p. 85): «Whibley y Robertson nos apoyan [es decir, apoyaban el proyecto de The Criterion], y en la medida en que representan para el público dos abstracciones tan antitéticas, ambos son valiosos. Nos han demostrado más simpatía y amabilidad que cualquier otra persona, que yo sepa» (Herbert Read Archives, University of Victoria). Y también reconocía su admiración por Robertson en el ensayo retrospectivo «Criticar al crítico». Cuando hablaba de la noción de «correlato objetivo», Eliot mencionaba que este concepto aparecía en «Hamlet y sus problemas», un ensayo que había escrito cuando «me sentía extraordinariamente próximo a aquel valiente polemista, J.M. Robertson» («To Criticize the Critic», p. 19). En The Criterion Eliot publicó nueve artículos de Robertson entre 1923 y 1930. Robertson murió en 1933 a los setenta y nueve años.[37]

Aunque Schuchard tiene razón cuando afirma que Robertson era un crítico del humanismo, la variedad que éste criticaba era el humanismo enclenque de los sabios británicos del XIX. El propio Robertson era un ateo militante y aborrecía la persistencia hipócrita de las prácticas religiosas en una época que a su entender era un tiempo de incredulidad. Se definía a sí mismo como spenceriano y condenaba de plano a Carlyle, a Ruskin, a Arnold, a Mill e incluso al propio Spencer por su afán de conservar algún vestigio de la práctica religiosa aunque hubieran dejado de creer en una deidad misericordiosa. En Modern Humanists Reconsidered, la nueva versión publicada en 1927 del libro de 1891 que Eliot recomendaba a sus alumnos en 1917, Robertson expresaba su desacuerdo con la moderación de Spencer en cuestiones religiosas:

La «religión», nos dice [Spencer], contiene un elemento cierto e indestructible:

la creencia en que la realidad que se encuentra detrás del universo es incognoscible. La ciencia, insinúa de una forma extraña, ha negado esto, y esta negación es falsa. Para estas proposiciones, ¿qué «prueba» es la «religión»?

El teórico ha creado una abstracción tácita que no representa ningún conjunto conocido de creencias religiosas, y que es lo contrario de lo que han afirmado en el pasado de forma implícita o explícita casi todas las doctrinas religiosas. Dejando a un lado el fantasma ilusorio de la religión abstracta, descubrimos que los credos religiosos, las iglesias, las comunidades, los documentos… siempre reivindican que son capaces de ofrecernos el conocimiento de la potencia que se encuentra 'detrás del universo'… Spencer ha presentado como la abstracción de la religión la única doctrina que nunca ha figurado en ningún credo (salvo en fórmulas secundarias como «Dios es incognoscible», fórmulas que las proposiciones positivas contradicen parcialmente una y otra vez), y que la mayoría de los credos niegan explícita o implícitamente.[38] (Robertson, p. 177)

La severa valoración que ofrecía Eliot del párrafo final de «El credo del hombre libre» de Russell parece, por tanto, más próxima al espíritu del ateísmo de Robertson que al de un apologista del cristianismo. En el pasaje que Eliot recordaba de memoria Russell definía su humanismo con una prosa bastante inflada destinada a estremecer al lector:

Breve e impotente es la vida del Hombre; sobre él y su estirpe se abate lenta y segura una suerte oscura y despiadada. Ciega para el bien y el mal, indiferente a la destrucción, la omnipotente materia avanza en su implacable camino; para el Hombre, condenado hoy a perder lo más querido, mañana a traspasar él mismo el umbral de la oscuridad, lo único que le queda para amar, antes de que se abata el golpe, son los pensamientos elevados que ennoblecen su pobre existencia; desdeñando los cobardes terrores del esclavo del Destino, reverenciar ante el altar que sus propias manos han creado; impasible ante el imperio de los cambios, conservar la mente libre de la tiranía caprichosa que rige su vida exterior; orgullosamente desafiante ante las fuerzas irresistibles que sólo por un momento toleran su conocimiento y su condenación; sostener solo, como un Atlante cansado pero inflexible, el mundo que sus propios ideales han creado a despecho de la marcha irresistible del poder inconsciente.

El mandamiento que afirma que el hombre debe «reverenciar ante el altar que sus propias manos han creado» es la esencia del humanismo de Russell. Esta variedad se diferencia de la de los pensadores victorianos o de la de Irving Babbitt en que recomienda «reverenciar» conscientemente las ficciones declaradas en lugar de limitarse a honrar la antigua sabiduría que contienen las artes. A primera vista, el humanismo de Russell parece idéntico a la idea de Stevens de una ficción a la que el hombre pueda confiar sus creencias, aunque no cumple el requisito de que la ficción sea general y «suprema». Más adelante veremos que existen diferencias bastante significativas, pero todavía debemos esperar.

En la reseña de Lógica y misticismo que escribió en 1918, Eliot se mostraba evasivo, y se centraba más en el estilo que en el contenido. Con todo, es evidente que en el siguiente párrafo, cuando Eliot critica el «lirismo» de Russell, lo hace pensando en la conclusión de «El credo del hombre libre»: «Las posibilidades del lirismo son limitadas. El hombre del señor Russell, el desventurado Atlas que se tambalea ante la probabilidad de la destrucción del sistema solar, es un descendiente directo del Hombre Concebido En Pecado. En otras ocasiones el señor Russell nos ha hecho sentir 'el apasionado esplendor' del tiempo, el destino y la muerte; en esta obra se limita a hablarnos de él» («Style and Thought», The Nation, 22 [23 de marzo de 1918], p. 94). En este comentario, Eliot combinaba injustamente dos aspectos distintos del razonamiento de Russell. Éste anima a la humanidad a enfrentarse «orgullosa y desafiante» a la ausencia de un Dios bondadoso, e invoca la remota perspectiva de la «desaparición del sistema solar» en las primeras páginas del ensayo para establecer un contraste con la fábula del segundo advenimiento y el éxtasis de los fieles. Russell no insinúa que la perspectiva de la desaparición del sistema solar en un futuro remoto sea una especie de castigo por el orgullo y la desobediencia de los humanos –la esencia de la doctrina cristiana del pecado original. En lugar de pensar que la motivación del artículo de Eliot era su insatisfacción con el ateísmo de Russell, creo que resulta más plausible interpretar que pensaba que el filósofo no había conseguido librarse de las sombras de la escatología cristiana. Por esta misma razón Eliot definía a Russell como «un puritano emancipado» y comparaba su teología con la de John Stuart Mill y George Eliot. Mill era un «humanista enclenque», según Robertson, y George Eliot una atea más vehemente que se libraba de las constricciones de Robertson y recibía una mención favorable.

Cuando Eliot analizaba la prosa de Russell ensalzaba su humanismo, pero una vez más lo hacía según el espíritu del riguroso escepticismo de Robertson: «La dureza del señor Russell procede de dentro. Su estilo posee una lucidez perfecta; no acentúa ni disimula la dificultad del tema. La liberación de la influencia alemana por parte de la filosofía inglesa, discutida con poca sinceridad en el otoño de 1914, no fue obra de Mill (un aficionado), sino de Russell. Su victoria se ha debido en gran medida a que expresa un pensamiento científico que la mayoría de los admiradores de la filosofía alemana de este país sólo entienden a medias, pero en última instancia se ha debido a su estilo, un estilo formado en esta ciencia» (p. 95). La alusión de Eliot a la «liberación de la influencia alemana» no era sólo una muestra patriotería característica de los tiempos de guerra, sino que indicaba que Eliot se había emancipado del idealismo hegeliano de Bradley, un proceso en el que Russell y Robertson desempeñaron un papel fundamental.

El caso de John Stuart Mill es diferente. Eliot menciona a Mill en ocasiones muy contadas. Sólo conozco tres: la que acabamos de ver; una alusión burlesca incluida en una reseña de la obra Por qué no soy cristiano de Russell, que citaré más abajo; y otra recogida en una carta inédita que escribió a Herbert Read el 27 de febrero de 1926, en la que propone incluir a Mill en una lista de grandes pensadores del siglo XIX. Las dos últimas alusiones pertenecen al periodo anglicano de Eliot. Resulta bastante sorprendente que Eliot defina a Mill como «un aficionado». Puede que tomara prestado este juicio de Russell, quien, como Eliot, había abjurado del idealismo absoluto de Bradley y había escrito la obra más influyente sobre lógica de principios del siglo XX, los Principia Mathematica.[39] Sin embargo, otra posibilidad es que Eliot desacreditara a Mill influido por Bradley, que, como es sabido, había arremetido contra el Sistema de la lógica (1843) de Mill en sus Principios de Lógica (1883), como señalaba Robertson en Modern Humanists Reconsidered. Robertson salía en defensa de Mill, pero reconocía que «la navaja de Bradley era sin duda mucho más sutil y resistente que la de Mill» (p. 138).

Curiosamente, años después, en una reseña crítica de Por qué no soy cristiano, el Eliot anglicano incluía a Robertson en el mismo grupo que Arnold, Mill, Russell y D.H. Lawrence. En este texto, Eliot expone la argumentación de Russell contra la doctrina cristiana:

Los «argumentos» del señor Russell deben ser analizados uno por uno. Son bastante conocidos. Recuerdo que, cuando tenía seis años, una devota niñera cristiana de origen irlandés[40] me expuso el argumento de la primera causa (tal y como se lo explicó James Mill a John Stuart Mill). El señor Russell presupone que no es cristiano porque es ateo. Pero debería saber, como todo el mundo, que lo que realmente cuenta no es lo que él piensa sino cómo se comporta, en el sentido psicológico del término. Cuando profundizamos en el ateísmo, descubrimos que esta actitud suele ser simplemente una variedad de cristianismo. De hecho, constituye toda una serie de variedades. Existe el ateísmo de la High Church* que propugnaba Matthew Arnold; el ateísmo Auld Licht[41] de nuestro amigo J.M. Robertson; el cristianismo de Iglesia prefabricada del señor D.H. Lawrence; y el cristianismo decididamente Low Church** del señor Russell (The Criterion 6 [agosto de 1927], p. 179).

Este ataque a Russell y a los demás pensadores es un reflejo de la estrategia que había desplegado Robertson en Modern Humanists. Robertson analizaba uno por uno a algunos humanistas del siglo XIX y, uno por uno, denunciaba que ninguno de ellos se había emancipado del todo de la doctrina cristiana, y consideraba que ese fracaso se debía a la falta de valor o de rigor intelectual. Eliot desplegaba la misma estrategia polémica en su crítica de Por qué no soy cristiano, pero lo hacía con el propósito contrario, pues sostenía que el cristianismo residual de los escépticos que enumeraba era una prueba que demostraba que el cristianismo –o al menos la noción de divinidad– no se puede suprimir de los sistemas filosóficos. Por supuesto, se trata de un argumento meramente retórico que carece de fuerza lógica.

Aunque Lyndall Gordon no menciona en su estudio el ensayo «El credo del hombre libre», sí advierte que en el texto mecanografiado de Asesinato en la catedral, Eliot escribió el nombre de Russell al lado del primer Tentador, una observación que respalda nuestra teoría. Gordon también habla de la reseña crítica de Por qué no soy cristiano (p. 274), pero no considera la posibilidad de que Eliot pudiera haber coqueteado con el humanismo de Russell, ni menciona en ninguna ocasión a J.M. Robertson. Schuchard sí ha prestado cierta atención a la influencia de Russell –y a la de Robertson–, pero se centra en el indudable impacto que ejerció en la vida emocional de Eliot la relación adúltera que mantuvieron el filósofo y Vivien, sin detenerse en el análisis del sistema de creencias de ambos. Según Schuchard, el hombre que posiblemente ejerció una

influencia intelectual crucial en Eliot fue T.E. Hulme, una teoría sobre la cual regresaremos un poco más adelante (Schuchard, 1999, pp. 54-67).

A lo largo de su vida Eliot mostró una actitud circunspecta en lo que atañe a su relación con Russell. Sin embargo, en una carta que le escribió en 1933 a Ottoline Morrell, antigua amante de Russell y, en esa época, aún confidente, Eliot aludía a la mala influencia que Russell había ejercido sobre Vivien: «Bertie, por lo mucho que le admiré al principio, es una de mis ilusiones perdidas. Ha hecho el mal sin tener la talla suficiente, sin tener la conciencia suficiente para ser malvado. Hay algo que debo agradecerle: que el espectáculo de Bertie fue uno de los motivos que me animaron a convertirme». Eliot no específica en qué consistía el «mal» que Russell había hecho, ni tampoco el «espectáculo». La «mala influencia» que Eliot sostenía que Russell había ejercido sobre Vivien no guardaba relación con la infidelidad matrimonial: «Por supuesto que no fue una buena influencia para Vivienne.[42] La excitó mentalmente, le hizo leer libros y la convirtió en una especie de pacifista, y sin duda se sintió halagado al pensar que estaba influyendo en ella… Por desgracia, a ella no le resultaba atractivo» (14 de marzo de 1933. Se cita en Schuchard, p. 179). A esas alturas Russell ya le había confesado a Ottoline que había intimado con Vivien. A Ottoline, la carta de Eliot le debió de parecer bastante patética. A día de hoy, es imposible averiguar si Eliot se limitaba a mantener las apariencias o si desconocía en verdad la existencia de la relación entre Vivien y Russell.[43] Pero teniendo en cuenta que Russell era una de sus «ilusiones perdidas», parece razonable deducir que una de esas ilusiones era el humanismo de Russell.

El humanismo, a diferencia del catolicismo o del anglicanismo, carece de ortodoxia. El humanismo de Russell se encontraba muy próximo al de Robertson, pues, a diferencia del humanismo victoriano y del estadounidense, que si bien renunciaban al credo cristiano intentaban preservar los aspectos emocionales de esta religión, era decididamente ateo y anticristiano. «El credo del hombre libre» se abre con un «Génesis» científico que comienza con la formación del sistema solar a partir de una nebulosa sideral y termina con la aparición de la vida en el cieno primigenio. Russell establece un contraste entre esta visión científica de la creación y la crónica judeocristiana de la relación de las criaturas humanas con un Dios trascendental y celoso. Y en lugar de las airadas visiones del Armagedón anterior al éxtasis final que ofrece San Juan en el Apocalipsis, Russell imagina una conclusión aún menos atractiva para la existencia humana: «Y Dios sonrió; y cuando vio que el hombre se había convertido en un ser perfecto en su renuncia y adoración, envió otro sol a través

del cielo que colisionó con el sol del hombre; y todo se convirtió de nuevo en una nebulosa» (p. 60).

Si analizamos este pasaje desde la perspectiva del Eliot anglicano, no cabe esperar que respondiera positivamente a esta parodia del dogma escatológico cristiano. Pero aunque más tarde se burlaría del humanismo de Russell, existen motivos para pensar que su primera reacción fue positiva. Un hecho que suele pasar desapercibido y que respalda mi teoría es el diálogo que Eliot mantuvo con el genio de las matemáticas Norbert Wiener sobre la cuestión del relativismo filosófico. Esta conversación tuvo lugar cuando Eliot estaba trabajando en su tesis doctoral en Oxford. Wiener, una eminencia de la cibernética, acababa de doctorarse en filosofía y estaba realizando estudios posdoctorales en Oxford con Russell, entre otros. El diálogo se inició a principios de 1915, poco después de que Eliot se encontrara casualmente con Russell, en octubre del año anterior. Es probable que éste pusiera en contacto a los dos estudiantes de filosofía de Harvard, aunque no he encontrado ninguna prueba que corrobore esta suposición.

En una carta dirigida a Wiener el 6 de enero de 1915, Eliot reconocía que la «visión científica» del universo era ineludible, y rechazaba implícitamente la «visión religiosa»: «El único modo en que podemos hablar del ‘universo’, según mi parecer, es aludir al universo de la ciencia física; en otras palabras, el mecanismo del mundo es aquél con el que uno tiende a estar de acuerdo» (Letters, p. 80). «[Mi] relativismo», explicaba Eliot, «me obligó a encontrar tantas facetas en las cosas que acabé complicándolo todo, y he escrito una tesis perfectamente ininteligible que sólo yo puedo entender». Después añadía que tenía planeado redactar de nuevo esta tesis (Letters, p. 81).

Una vez finalizada la tesis, Eliot escribió un ensayo titulado «Las mónadas de Leibniz y los centros finitos de Bradley», un texto que publicó en Monist gracias a la ayuda de Russell y que demuestra que ya se había alejado de las ideas de Bradley. En ese ensayo declaraba que la postura que defendían Leibniz y Russell era «inquietante y peligrosa… y le deja a uno desconcertado al final» (Knowledge and Experience, p. 198). El idealismo relativista de Bradley, decía, afirma que «las relaciones son el producto de la mente. El tiempo sólo existe desde un punto de vista finito. Nada es real, salvo las experiencias presentes en los centros finitos. El mundo, para Bradley, es sencillamente aquello que distintas almas o centros consideran posible» (p. 203). A continuación, Eliot exponía la filosofía de Bradley de tal forma que parecía compatible con la de

Stevens: «Para Bradley, a mi entender, un objeto es la intención común de varias almas, concebido –en cierto sentido como las propias almas–, a partir de la experiencia inmediata. La génesis del mundo común sólo se puede describir por medio de ficciones reconocidas como tales, pues en última instancia no se puede admitir que tienen un origen temporal: por una parte, nuestras experiencias son similares porque experimentamos los mismos objetos, pero, por otra, los objetos no son más que 'construcciones intelectuales' a partir de experiencias distintas y relativamente independientes». (p. 204. Cursiva añadida). De estas observaciones se desprende que a finales de 1915 Eliot se había alejado de Bradley; del mismo modo que se había distanciado antes de Bergson para refugiarse en Bradley, ahora se alejaba de Bradley para adherirse al pensamiento de Russell.

Es de suponer que en «El credo del hombre libre», un ensayo que Russell publicó varias veces sin someterlo a revisión, se recogen las opiniones que todavía defendía en 1915. En este texto, después de rechazar la visión del mundo judeocristiana, Russell expone una visión científica del mundo igual de desoladora: «Así es, en términos generales», prosigue, «pero aún con menos finalidad y más carente de sentido, el mundo que la ciencia presenta a nuestra opinión. Y éste es el mundo donde nuestros ideales han de encontrar su morada, si es que ésta existe». Luego Russell examina en detalle las alternativas a la religión que pueden proporcionar el aglutinante emocional necesario para mantener a la sociedad unida. Salvo por su desprecio de la religión, el pensamiento de Russell se encuentra en gran medida en sintonía con el proyecto humanista iniciado por Matthew Arnold y los demás pensadores victorianos que había estudiado Robertson.

Es necesario tener presente que el joven Eliot que leyó «El credo del hombre libre» era en muchos sentidos un renegado del humanismo arnoldiano en su versión estadounidense. En 1908, el año de su tercer curso en Harvard, Eliot llevó a cabo una lectura bastante intensiva de la obra de Arnold, animado quizá por su profesor de francés, Irving Babbitt, un destacado humanista. Una prueba más de la influencia que Arnold ejerció sobre Eliot es que el nombre de este pensador aparece de forma recurrente en las críticas sociales de Eliot, no siempre en términos laudatorios. Pero la de Arnold no fue la única influencia humanista que tuvo Eliot en su juventud. Según Kenneth Asher, ya en 1910 Eliot había quedado expuesto a la influencia del humanista francés Charles Maurras. Según Asher, «Maurras había reclutado a Babbitt para su causa durante la estancia de éste en París en 1908.[44] A su regreso a Harvard, Babbitt se dedicó durante un

cuarto de siglo a inculcar a Eliot y a otros admiradores posteriores la demonización de Rousseau y la crítica al romanticismo». Cuando el papa condenó a Maurras y a Action française en 1926, Eliot salió enseguida en su defensa, y confesó en un «Comentario» que se publicó en The Criterion en 1928 que llevaba «dieciocho años leyendo la obra de Maurras», es decir, desde 1910, el año en que pasó el verano en Francia. Asher asegura que «el Eliot que leyó a Maurras durante su visita a Francia era un joven extremadamente influenciable» («T. S. Eliot y Charles Maurras», p. 24).

Ya hemos visto que Eliot citó el lema de Action Française, «classique, catholique, monarchique», cuando declaró su anglicanismo. Pero el de Maurras era un catolicismo cínico. El movimiento que encabezaba tenía su origen en el caso Dreyfus y era tan radical en su antisemitismo como en antigermanismo y en su defensa de la monarquía. Su adhesión a la Iglesia católica era meramente estratégica; la Iglesia era la única institución efectiva en Francia que podía apoyar el proyecto monárquico. A Babbitt no le interesaba el catolicismo ni la defensa de la monarquía, y se quedó únicamente con la hostilidad hacia el romanticismo y la predilección por lo clásico, una predilección que Eliot adoptó a su vez.[45]

Con todo, lo que nos interesa no es la actitud crítica de Eliot hacia la política o la literatura, sino la evolución de sus creencias religiosas. Su interés por Maurras representa una fase muy curiosa en este proceso. Según su propio testimonio, Eliot admiraba la obra de Maurras antes incluso de emprender el estudio de las ideas de Bradley. En la medida en que se aproximó al pensamiento de Maurras bajo la tutela de Babbitt, parece razonable presuponer que Eliot se sintió más atraído por el clasicismo de Maurras que por su humanismo, aunque ambos rasgos son claramente compatibles. Esta suposición se apoya en el hecho de que el único texto de Maurras que Eliot publicó en The Criterion y que él mismo tradujo, fue «Prólogo a un ensayo sobre la crítica», incluido en el número 4 de esta publicación (enero y febrero de 1928). Maurras había publicado este artículo por primera vez en 1896, varios años antes de unirse a Action Française, un movimiento cuya motivación, según Edward Tannenbaum, era el deseo de crear un mundo que liberara a los escritores de las preocupaciones monetarias: «La sensibilidad de los escritores se rebelaba contra el espíritu mercenario de la sociedad moderna. Para ganarse la vida tenían que dirigirse al público en general. Como eran incapaces de satisfacer los gustos de este público, expresaban además en sus ensayos de crítica literaria el anhelo de regresar al Antiguo régimen» (Tannenbaum, The Action Française, citado en Margolis, p.

90). No era difícil que Eliot se sintiera atraído por este movimiento. Stevens, por el contrario, decidido a encontrar un camino que le permitiera escapar de la aburrida modernidad avanzando siempre hacia delante, sin regresar a una situación cultural y social anterior, no podía encontrarle atractivo alguno.

Sin embargo, a juzgar por la reacción de Eliot a la condena papal de Maurras, es evidente que su admiración no se limitaba al clasicismo del francés. La condena del papa fue anunciada en diciembre de 1926. Eliot recibió el bautismo el 29 de junio de 1927, tan sólo seis meses después. Llevado por la proximidad de estos acontecimientos, Paul Elmer More, un humanista que también abrazó el cristianismo de forma tardía, coetáneo y amigo íntimo de Irving Babbitt, y después de Eliot, especulaba con la posibilidad de que «en algún momento entre La tierra baldía y For Lancelot Andrewes, [Eliot] experimentó una especie de conversión que, creo, se debió en gran medida en gran medida a la influencia de Maurras y de Action Française».[46] Partiendo del testimonio de More, tanto Margolis como Asher afirman que es posible que la condena de Maurras animara a Eliot a dar el salto y abrazar el anglicanismo –al contrario que Maurras, que defendió el escepticismo humanista prácticamente hasta el momento de su muerte.[47]

Sea cual sea el crédito que debe atribuirse a estas especulaciones, es innegable que a Eliot le afectó profundamente la condena de Maurras y de Action Française, y, aprovechando que el católico Leo Ward había escrito una obra en defensa de la decisión papal, The Condemnation of the Action Française, salió en defensa de Maurras en su «Comentario» de marzo de 1928. Eliot reconocía que la acusación de Ward, que sostenía que el pensamiento de Maurras «había evolucionado gradualmente a partir de los orígenes humildes y (lo admito) grotescos del positivismo», era cierta, pero le parecía ofensivo que le acusara de disimular su ateísmo con el fin de conseguir que los católicos apoyaran su programa político. «Le acusa», decía Eliot, «de falta de escrúpulos e incluso de deshonestidad… la actitud [de Maurras] es la de un no creyente que es incapaz de creer y que es demasiado honesto para engañarse a sí mismo o a otros afirmando que sí cree; si otros pueden hacerlo, mucho mejor, no sólo para ellos, sino para el mundo en general. La peculiaridad del agnosticismo de Maurras (o del ateísmo, si lo prefieren) es que reconoce que comparte muchas más cosas, en la esfera temporal, con los católicos que con los protestantes o los ateos. Si hubiera querido orientar sus velas para recibir el impulso de los vientos de la política, se habría beneficiado mucho más de una ‘conversión’ brillante y deshonesta» (The Criterion, 7, 3 de marzo de 1828, pp. 197-198).

Se trata de un comentario muy extraño para un hombre a punto de convertirse, una observación que no concuerda con las opiniones que había expresado hasta entonces sobre el humanismo ni con las que, como veremos más adelante, expresaría después. Es cierto que Eliot elogiaba la honestidad de la decisión de Maurras de no convertirse pero, al mismo tiempo, excusaba la hipocresía de defender a la institución de la Iglesia católica mientras rechazaba el dogma cristiano, precisamente el mismo cargo que Robertson había imputado a Arnold y a Spencer.

En este extenso «Comentario», Eliot planteaba objeciones de poca monta a la exposición que ofrecía Ward del ateísmo de Maurras, intentaba excusar a su héroe y adjuntaba una extensa bibliografía que demuestra que estaba muy familiarizado con la obra del francés y que había leído incluso las fuentes secundarias de la filosofía de Action Française. Además, Eliot invitaba a Ward a responderle. Ward aceptó la invitación y escribió un artículo que se publicó en el número 7 de The Criterion (junio de 1928). En este ensayo, Ward presenta un resumen de la posición ideológica de Maurras que merece la pena citar, pues demuestra la incompatibilidad de las ideas del pensador francés con el pensamiento político de Eliot:

Maurras tomó conciencia hace mucho tiempo de que, ante todo, Francia necesita ganar unidad y estabilidad, en especial en las instituciones de la monarquía y del gobierno. Nada desune más que el misticismo y el individualismo. Cristo era un místico y, por tanto, el individualista por excelencia. Y es por tanto la más peligrosa de las influencias disgregadoras. Francia debe por tanto ser descristianizada, pero la Iglesia de Roma (que Maurras considera grecolatina y no necesariamente cristiana) es sistemática, institucional y cohesiva. Por tanto, Maurras se declara partidario de instaurar la Iglesia como aglutinante social a falta de una manera mejor de descristianizar Francia. (p. 76)

Eliot adjuntaba su refutación del artículo de Ward. Sus observaciones resultan sorprendentes teniendo en cuenta que estaba a punto de abrazar el anglicanismo: «El señor Ward afirma de nuevo que Maurras es un pensador profundamente anticristiano. ¿Cómo puede Maurras ser anticristiano cuando admite que el cristianismo católico es esencial para la civilización? El señor Ward, basándose

en estos mismos presupuestos, debería afirmar que el señor Irving Babbitt es ‘profundamente anticristiano’. Lo que dice el señor Ward del señor Maurras, lo podría decir de otras personas importantes: y entre las personas no importantes me encuentro yo mismo» (p. 86. cursiva añadida). Ward afirmaba que adherirse a la institución y a las prácticas de la Iglesia cristiana sin creer en el dogma era una actitud «profundamente anticristiana». La torpe defensa de Eliot, que consentía la hipocresía de defender la institución de la Iglesia sin creer en la religión, y la observación de que esa misma acusación se le podía achacar a él mismo, indicaban que en este momento sólo era cristiano, si es que lo era, desde el punto de vista sentimental y político. Es evidente que este texto respalda la tesis de More, que sostenía que la influencia de Maurras había animado a Eliot a convertirse, aunque lo cierto es que lo que le impulsó no fue tanto el ejemplo de Maurras como el espectáculo de su condena por parte del Vaticano. Este episodio le afectó tanto que sintió la necesidad de comprometerse y dejar de hacerse el muerto como la zarigüeya.

Parece ser que Eliot conoció a Maurras personalmente, aunque es imposible determinar cuándo se produjo este encuentro. El 31 de marzo de 1930 Eliot escribió en una carta que no llegó a publicarse a la revista Bookman, que le había acusado de sentir una «enemistad declarada» por Maurras y Babbitt, y observaba que su «relación personal con Charles Maurras [era] bastante lejana», a diferencia de la que mantenía con Babbitt, a quien conocía desde hacía mucho tiempo. «En su crítica», añadía, «ustedes pasan por alto las circunstancias: cuando hablo de Maurras lo hago para defenderle de lo que a mi entender es una injusticia» (se cita en Kojecky, p. 74). Eliot escribió esto en 1930. Cinco años antes, cuando hablaba de la edición de The Criterion en una carta dirigida a Herbert Read, Eliot observaba entre paréntesis: «He llegado a pensar que también existe en Inglaterra una conspiración de silencio contra Maurras, a quien me gustaría dedicar un número en el futuro. ¿Quién ha oído hablar de George Sorel aparte de nosotros?» (13 de marzo de 1925. Herbert Read Collection, University of Victoria). Y en otra carta del 14 de septiembre, proponía una serie de artículos sobre escritores extranjeros, incluido uno sobre Maurras que escribiría él mismo. El 11 de diciembre mencionaba de nuevo este artículo en otra carta y reconocía que «tendría que echar una ojeada del Conde Joseph de Maistre, etc.».

En una fecha tan tardía como 1955, en «La literatura de la política», todavía defendía a Maurras: «Pienso en alguien por quien siento respeto y admiración, aunque algunas de sus opiniones fueran exasperantes y otras deplorables, pero

que era un gran escritor, amante auténtico de su país y hombre que merecía mejor destino del que hubo de arrostrar al final[48]… Con las salvedades que esto impone, a veces pienso que si Charles Maurras se hubiera dedicado exclusivamente a la literatura y a escribir sobre teoría política, y no hubiera intentado nunca fundar un partido político, un movimiento… aquéllas de sus ideas que eran acertadas y vigorosas habrían alcanzado una mayor difusión y habrían calado más hondo y habrían influido más perceptiblemente en la mentalidad contemporánea» (To Criticize the Critic, pp. 142-144). Es evidente que Eliot nunca dejó de admirar a Maurras, a pesar de su persistente ateísmo.[49] Eliot escribió un artículo, «Hommage à Charles Maurras» para el semanario de derechas Aspects de la France et du Monde (25 de abril de 1948) en defensa de Maurras, que en aquel entonces se enfrentaba a un juicio por traición. En este artículo decía haber leído L'Avenir de l'intelligence, Anthinéa, Les Amants de Venise y La Leçon de Dante, y mencionaba que había comprado L'Avenir de l'intelligence en París en 1911 (Kojecky, p. 68, Margolis n. 88).

La persistente defensa de Maurras por parte de Eliot contrasta profundamente con sus posteriores ataques a Russell, su tercer mentor humanista después de Babbitt (cuyo pensamiento también criticó), y de Maurras. Pero Eliot recibió la influencia de otro pensador humanista en una etapa anterior: la de Matthew Arnold. La posterior antipatía que Eliot le profesaría al humanismo arnoldiano es manifiesta, pero creo que se trata de la antipatía de un apóstata.[50] Los motivos de esta insatisfacción con el pensamiento de Arnold se revelan con especial claridad en la reseña de la reedición de los Ethical Studies de Bradley que publicó en diciembre de 1927, sólo seis meses después de recibir el bautismo. Eliot alineaba a Bradley (un pensador por el cual declara profesar la misma admiración que en el pasado) junto a Arnold, pues los dos rechazaban el utilitarismo. Aunque ambos eran, según Eliot, «católicos, civilizados y universales», confiaban en una brújula moral interior –un vestigio, sin duda, de la «luz interior» de Lutero– que regía y dirigía su comportamiento moral:

En Cultura y anarquía, probablemente su mejor libro, se dice algo acerca de «la voluntad de Dios»; pero la «voluntad de Dios» parece desbancada en importancia por «nuestro mejor yo o nuestra recta razón, a la que concedemos autoridad»; y este mejor yo se parece mucho a Matthew Arnold, ligeramente disfrazado…

El profesor Irving Babbitt ha repetido una y otra vez que los ancestrales límites de clase de los gobiernos autoritarios y de la religión deben ser sustituidos en nuestra época por algo que define como «freno interior». Este freno interior es muy parecido al «mejor yo» de Matthew Arnold; y aunque se apoya en una erudición más amplia y en un razonamiento más cercano, se encuentra expuesto quizá a las mismas objeciones. (Times Literary Supplement, 29 de diciembre de 1927, pp. 981-982, Selected Essays, p. 452)

En 1927 Eliot arremetía contra Arnold por defender una noción humanista de la divinidad que no era otra cosa que una proyección de nuestro «mejor yo», pero en 1920 le había reprochado algo totalmente distinto. En una carta a su amigo Sydney Schiff (en respuesta a los comentarios de éste al El bosque sagrado, que había aparecido en noviembre de 1920) Eliot afirmaba que Arnold no había logrado actuar como un «hombre libre» humanista, a diferencia de Robertson. «Por supuesto que Arnold», observaba Eliot, «tiene sus propios defectos. No es realmente un hombre libre, en el mejor sentido de la palabra; ¿quién lo era en la Inglaterra de la época? ¿Quién lo es en la Inglaterra actual? (Letters, p. 406. Cursiva añadida). Al disculpar a Arnold por no actuar como un «hombre libre» aduciendo que nadie en su época había llegado tan lejos, Eliot parecía insinuar que tanto él como Schiff (un judío no practicante) sí habían conseguido emanciparse. Después de confesar que la crítica social de Arnold le interesaba desde hacía mucho tiempo, Eliot señalaba: «Lo que hace que Arnold parezca una figura tan extraordinaria es que si viviera en nuestra época tendría que llevar a cabo de nuevo toda su labor» (p. XI), una labor que sin duda Eliot pensaba que había empezado a desarrollar con El bosque sagrado.[51] Esa labor, por supuesto, consistía en emancipar a la humanidad de la superstición religiosa y en sustituir la religión por la «cultura».

Los comentarios de Schiff sobre El bosque sagrado no se han conservado, pero a juzgar por lo que decía Eliot, podemos deducir que no estaba de acuerdo con el respeto que éste le profesaba a Arnold. «[He] utilizado a Arnold», decía Eliot, «como pretexto, como un manto que me haga invisible y respetable, y me proteja de los ancianos. Quería que fuera un espantapájaros con un arma real bajo el brazo» (p. 406). El propósito general de la Introducción a El bosque sagrado era redefinir el papel del poeta como crítica, utilizando las teorías críticas de Arnold como contraste o «pretexto». En cualquier caso, Eliot reconocía que estaba familiarizado desde hacía mucho tiempo con el

pensamiento de Arnold en un comentario al que Robertson aludía en Modern Humanists. «Para cualquiera que sea capaz de experimentar los placeres de la justicia, es gratificante poder enmendar a un escritor a quien uno ha menospreciado (sic) ligeramente durante algunos años. Los defectos y las debilidades de Matthew Arnold me resultan igual de manifiestos que hace doce años, después de mi admiración inicial por él; pero espero que ahora, al releer parte de su obra en prosa con más cuidado, sea capaz de apreciar mejor su posición» (El bosque sagrado, p. XI). La «posición» de Arnold era el humanismo, la convicción de que las sociedades pueden albergar criterios éticos sin la sanción divina; de que «la dulzura y la luz» pueden prevalecer gracias al ejemplo de la literatura y las artes. Un humanismo que Eliot podía «apreciar mejor» en 1920 que en 1913 o 1914, cuando aún se encontraba bajo el influjo de Bradley.

La «labor» de Arnold exige que seamos capaces de diferenciar entre una primera y una segunda categoría en las artes para generar una cultura que pueda desplazar a las creencias religiosas. Pues si la literatura debe cumplir el papel de la religión en las sociedades humanas, debe depurarse tanto de lo transitorio y lo local como de la sordidez y la torpeza; esto equivale a decir que la literatura debe ser clásica como pensaba Maurras: «Preservar la tradición –donde existe una buena tradición– es parte de la tarea del crítico. Ver la literatura atentamente y verla en conjunto es parte de su tarea [un eco cohibido de Arnold]; y esto significa, en suma, verla no como consagrada por el tiempo, sino verla más allá del tiempo; ver la mejor obra de nuestro tiempo y la mejor obra de hace dos mil quinientos años con los mismos ojos» (pp. XV-XVI). No se puede ser más arnoldiano.

Curiosamente, Eliot pensaba que el principal defecto de Arnold era que no había conseguido convertirse en crítico literario: «En una sociedad en la que las artes se estudiaban con rigor, en la que se respetaba el oficio de escribir, Arnold podría haber llegado a ser un crítico literario». «Sería asombroso», reflexionaba Eliot, «que un hombre como Arnold se hubiera interesado por el arte de la novela, que hubiera comparado a Thackeray con Flaubert, que hubiera analizado la obra de Dickens, que hubiera mostrado a sus contemporáneos por qué, concretamente, el autor de Amos Barton es más serio que Dickens» (p. XIII). Para Eliot, por tanto, un «crítico» no es alguien que, como Arnold, establece los criterios teóricos que rigen la clasificación y la valoración de las obras de arte, sino una persona que salta a las trincheras y depura el canon literario de las obras poco valiosas e inapropiadas.

Los comentarios de Eliot sobre Arnold son aún más instructivos si tenemos en cuenta la fecha de su redacción, poco después de que los Eliot rompieran su relación con Russell a principios de 1919. Lo cierto es que los Schiff, una pareja acaudalada que tenía un salón literario en Londres, sustituyeron a Russell en las vidas de Tom y Vivien durante una temporada.[52] Como editor invitado, Schiff publicó dos poemas satíricos de Eliot en el número del verano de 1919 de Art and Letters: «Burbank con un Baedeker» y «Sweeney Erect». Schiff era el mecenas más importante de Art and Letters, una revista editada y fundada por Frank Rutter y Herbert Read. La publicación se fue a pique cuando Schiff le retiró su apoyo (la desaparición de esta revista fue un factor determinante en la decisión de Eliot de fundar The Criterion en 1921). Eliot le envió a Schiff «Gerontion» para que le diera su opinión en 1919, no para que lo publicara en Art and Letters. Eliot también leyó y comentó los borradores de las novelas autobiográficas de Schiff Richard Kurt y Richard, Myrtle and I, ambas publicadas bajo el seudónimo de Stephen Hudson.[53]

En la introducción de El bosque sagrado, Eliot suscribía la opinión negativa que le merecía a Arnold la poesía romántica –«la poesía del primer cuarto de este siglo [el XIX]»– y consideraba que era «prematura». Eliot pensaba lo mismo de la poesía de su propia generación, y es de suponer que incluía en esta categoría los poemas que él mismo había escrito hasta La tierra baldía: «Nadie ha refutado de un modo satisfactorio esta valoración de la generación romántica, al menos que yo sepa; y no ha causado, que se sepa, mucha impresión en la opinión popular. Una vez que un poeta es aceptado, su reputación prácticamente no se altera, para bien o para mal. La opinión de Arnold ha pasado tan inadvertida que lo que afirmaba de la poesía del siglo XIX se puede aplicar a la del primer cuarto del XX» (p. XII. Cursiva añadida).

Podemos deducir, por tanto, que Eliot todavía no había «devaluado» a Arnold cuando leyó «El credo del hombre libre» en 1914. En esa fecha, aún estaba fascinado por el pensamiento de Bergson, a cuyas lecciones del Collège de France había asistido tres años antes (desde principios de enero hasta el 17 de febrero de 1911), animado, quizá, por la lectura de Maurras.

Bergson había ofrecido a Eliot una visión del mundo que contemplaba la existencia de una fuerza (élan vital) que trascendía lo meramente humano, aunque era inmanente al mundo, no lo trascendía. A diferencia de la evolución darwiniana, que dependía de la variación aleatoria, el élan vital tenía una dirección y un «propósito». El vitalismo de Bergson se presentaba así para Eliot

como una solución a la perspectiva de un universo desprovisto de finalidad o de principios éticos. Además, era una forma de eludir las brutales implicaciones de la teoría de la evolución de Darwin, plasmadas en el mundo que describía Herbert Spencer, un mundo regido por la supervivencia sin propósito de los más aptos. Y había sido precisamente la versión spenceriana de la evolución la que había dominado el mundo de su infancia, según había explicado Eliot al público de Magdalene: «la teoría de la evolución general de Herbert Spencer era en el ambiente de mi infancia la llave que permitía el acceso a los misterios del universo» (Magdalene, p. 5). El pensamiento de Bergson ofrecía además la posibilidad de una base racional para creer en el «mejor yo» extrarracional en el que Arnold había depositado su confianza, pues uno podía interpretarlo como una manifestación del élan vital de Bergson. Pero al final, Bergson tampoco logró satisfacer las necesidades de Eliot.

En «El credo del hombre libre», Russell rechazaba el optimismo que compartían Herbert Spencer, los pragmatistas estadounidenses[54] y Bergson. Mientras que Bradley, que había desplazado a Bergson en los favores de Eliot, pintaba una imagen optimista de un cosmos con sentido, el universo de Russell carecía por completo de finalidad o dirección:

> Que el Hombre es el producto de causas que no previeron el fin al que conducían; que su origen, su desarrollo, sus esperanzas y sus temores, sus amores y sus creencias, no son sino el resultado de ciertas situaciones accidentales de los átomos; que ninguna pasión, heroísmo, intensidad de pensamiento o de sentimiento pueden preservar la vida individual más allá de la tumba; que todo el trabajo de siglos, toda la adoración, toda la inspiración, toda la espléndida luminosidad del genio humano están destinados a extinguirse con la abrumadora muerte del sistema solar, y que todo el templo de las realizaciones del Hombre quedará inevitablemente enterrado bajo los restos de un universo en ruinas; todo esto, aun cuando sea susceptible de discusión, es, sin embargo, casi tan cierto, que ninguna filosofía que lo rechazara podría aspirar a mantenerse en pie. Sólo dentro del armazón de estas verdades, sólo sobre los firmes cimientos de una completa desesperación, podrá construirse en lo sucesivo, con seguridad, la morada del alma. (Philosophical Essays, pp. 60-61. Cursiva añadida)

No se puede pedir una expresión más rigurosa de lo que Eliot definía como «la futilidad de las vidas no cristianas». Pero Eliot, quizá, necesitaba más experiencias vitales de las que había acumulado en 1914 para poder apreciar esa futilidad. Puede que su matrimonio con una mujer enfermiza y la traición de Russell fueran las experiencias vitales que necesitaba.

Russell rechazaba el darwinismo social spenceriano porque consideraba que estaba reñido con el humanismo, y señalaba que «los que en nuestra época basan su moralidad en la lucha por la supervivencia y sostienen que sólo sobreviven los más aptos» han sucumbido también a la desesperación. Muchos, decía, rehúyen esas ideas porque consideran que son «una respuesta repulsiva para el sentido moral». En lugar de ello, «adoptarán la posición que habitualmente consideramos religiosa, manteniendo que, de alguna forma misteriosa, el mundo de los hechos se armoniza realmente con el de los ideales. Así crea el Hombre a Dios, omnipotente y misericordioso, unidad mística de lo que es y lo que debe ser (p. 62. Cursiva añadida). Al igual que Robertson, Russell estaba convencido de que, en términos generales, el punto de vista científico era correcto y de que las invenciones religiosas o poéticas no eran más que una forma de silbar en la oscuridad para ahuyentar el miedo. En este sentido ambos estaban de acuerdo con el humanismo de Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilisation, una obra en la que este concepto se definía como «el estudio y la práctica del principio de la felicidad humana, libre de las complicaciones de los dogmas naturalistas [el darwinismo] y de los dogmas religiosos».[55]

Pero, a diferencia de Robertson y de los humanistas estadounidenses, Russell creía que, para sobrevivir, las sociedades humanas necesitaban ilusiones similares a las que proporcionaba la religión. Estaba convencido de que se podían conservar los residuos de la fe religiosa porque resultaban muy útiles desde el punto de vista social, aun a sabiendas de que eran productos de la imaginación humana. Esta idea era el principio fundacional del humanismo –y, por supuesto, del humanismo de Arnold. Huelga decir que esta idea es incompatible con el cristianismo y representa una grave amenaza para cualquier partidario de una religión basada en la transmisión de historias desde el pasado, como el judaísmo, el cristianismo y el islam. Algunas personas, entre ellas Wallace Stevens, estaban dispuestas a aceptar ese escepticismo con la esperanza de que las invenciones (humanas e inclinadas al error) pudieran ayudar a acercarse a una verdad inefable, aunque nunca llegaran a alcanzarla del todo. Ésta es la postura que defendían los pragmatistas estadounidenses en relación

con las verdades científicas. Pero la de Russell era distinta. Para él –al igual que para Maurras– no se podía suponer que las fábulas religiosas tenían valor. Su única utilidad residía en su capacidad para influir en la perfección del comportamiento individual y proporcionar cierto consuelo emocional.

Se podría decir, por tanto, que el componente clave del humanismo es «el estudio y la práctica del principio de la felicidad humana». El objetivo del humanismo es hacer la existencia soportable en un universo que carece de sentido y los acontecimientos suceden de forma aleatoria. Más tarde, Eliot llegaría a la conclusión de que este componente moderadamente hedonista del humanismo era el rasgo principal de esta corriente y, para él, su principal defecto. En una conferencia que dictó en la Shakespeare Association en marzo de 1927, tres meses antes de su bautismo, ridiculizaba el estoicismo, pues consideraba que era el sustrato común «a las muchas versiones del darse ánimo a uno mismo», y lo oponía a la humildad cristiana (Selected Essays, p. 132). Aunque el blanco específico de las críticas de Eliot no era el humanismo, se puede acusar a Russell de aconsejar precisamente la postura de «silbar en la oscuridad para ahuyentar el miedo» en «El credo del hombre libre»: «¿Cómo puede conservar sus mejores aspiraciones» preguntaba, «una criatura tan indefensa como el Hombre en un mundo tan ajeno y hostil?» Según Russell, la respuesta era que, dado que ya no podemos creer en la realidad de un Dios omnipotente ni en otras variedades de divinidad, debemos decantarnos de forma consciente y deliberada por reverenciar las ficciones que reconocemos sinceramente que son productos de la imaginación humana. Además, Russell sostenía que el culto religioso estaba motivado por el miedo cobarde, y se preguntaba: «¿Deberemos adorar la Fuerza o deberemos adorar la Bondad? ¿Existirá nuestro Dios y será malo, o podremos reconocerlo como una creación de nuestra propia conciencia?» (p. 63. Cursiva añadida).

El «hombre libre» de Russell no es un «espíritu libre» nietzscheano que se enfrenta a un universo hostil con «un espíritu de orgullosa rebelión». Según Russell, la «indignación [nietzscheana] es aún una forma de esclavitud, pues nos obliga a mantener el pensamiento ocupado con la idea de un mundo malo». (p. 64) Al igual que Eliot, Russell prefiere la humildad cristiana a la actitud desafiante de Nietzsche o de los estoicos: «Aunque la necesidad de renunciar es prueba evidente de la existencia del mal, el cristianismo ha demostrado, predicándola, una sabiduría muy superior a la de la filosofía de la rebelión prometeica» (p. 64). «Este grado de sumisión al poder», añade Russell, «no es sólo justo y conveniente: es la puerta misma hacia la sabiduría» (p. 65). Pero la

sumisión no es suficiente. También necesitamos los sueños:

Pero la renuncia pasiva no es toda la sabiduría; pues sólo con la renuncia no podemos levantar un templo donde adorar nuestros ideales. Los presagios más intensos del templo aparecen en el dominio de la imaginación, en la música, la arquitectura, en el reino sosegado de la razón, y en el mágico crepúsculo dorado de la lírica, donde la belleza brilla resplandeciente, a salvo del contacto con la tristeza, lejos del temor al cambio, del fracaso y del desencanto que produce el mundo de los hechos. En la contemplación de tales cosas, nace por sí sola la visión del cielo en nuestros corazones, proporcionándonos al mismo tiempo una piedra de toque para juzgar el mundo que nos rodea y una inspiración que nos permite adaptar a nuestras necesidades todo lo que no sirva de piedra en el templo sagrado. (pp. 65-66. cursiva añadida)

Supongo que una retórica similar impulsó a Eliot a denunciar el «lirismo» de Russell en su reseña de Misticismo y lógica. En cualquier caso, la idea de que la literatura puede formular un mundo ideal al que podemos aspirar sin duda le resultó atractiva al joven Eliot, que acababa de escapar de la influencia de Bergson y contemplaba la posibilidad de escribir un estudio acerca del idealismo de Bradley.

El momento preciso en que Eliot leyó «El credo del hombre libre» es una cuestión que posee cierto interés en relación con mi teoría de que la lectura de este ensayo le hizo acercarse al humanismo. He supuesto –pues parece probable– que lo leyó en 1914 –antes de asistir a un curso impartido por Russell, mientras asistía a este curso o quizá tras reencontrarse con él en Londres en octubre de 1914. Sabemos, sin embargo –gracias a dos tesinas que escribió en Harvard en 1914–, que en la primavera de ese mismo año Eliot ya había perdido la ilusión por el pensamiento de Bergson.[56] Parece poco probable que el curso de Russell al que asistió –que comenzó el 27 de marzo de 1914– influyera en su rechazo de las ideas de Bergson, pues era un curso sobre lógica simbólica. Puede que el desencadenante de este cambio de actitud fuera la lectura de Apariencia y realidad de Bradley. Eliot adquirió un ejemplar de esta obra en junio de 1913 (Gordon, p. 71) y lo más probable es que lo leyera antes del otoño de ese mismo año. Dado que fue Bradley –no Russell ni Bergson– el pensador que Eliot eligió

como tema para su tesis, parece razonable pensar que encontró en el monismo idealista de Bradley una alternativa atractiva a las ideas de Bergson.

En una tesina que escribió en 1914, Eliot criticaba a Bergson y al pragmatista William James por confundir «la actividad cósmica con la actividad humana». Su denuncia de que Bergson «niega los valores humanos» encajaría con una perspectiva humanista, pero esa conclusión es engañosa, pues lo que critica del pragmatismo de James es precisamente que es humanista. «Para el pragmatismo», observaba Eliot, «el hombre es la medida de todas las cosas» (Se cita en Childs, «Fantastic Views», Lobb, p. 120). El humanismo, a su entender, era demasiado fácil. Eliot explica el proyecto humanista en los mismos términos que Russell: «Puede que sea cierto que el hombre no sólo vive de pan, sino creando ficciones y tragándoselas enteritas». Pero, a diferencia de Russell, Eliot consideraba que este programa era inaceptable. «Da la sensación de que se reduce el elevado coste de vivir eliminando la vida» (Childs, p. 121). Eliot se mostraba reacio a aceptar una creencia superficial como sustituto de la fe religiosa: «Si todo significado es humano, entonces no hay significado. Si sólo adoptas criterios humanos, ¿qué criterios tienes?… La libertad total, o la determinación total de un ser humano es impensable» (Childs, pp. 122-123). La «libertad total» es lo que reivindica el humanista y la «determinación total» es la opción, igual de desagradable, que proponían las ciencias físicas del siglo XIX. Por tanto, en la primavera de 1914, Eliot no era partidario del humanismo. Aparentemente pensaba que Bradley ofrecía una alternativa al humanismo y al pensamiento de Bergson, por una parte, y al materialismo científico por otra.[57] En otra tesina que escribió en esta misma época, criticaba a Bergson desde un punto de vista ligeramente distinto, influido por la lectura de Bradley, pues empleaba su noción de «identidad pura» para criticar el concepto bergsoniano de durée.[58]

En su tesis doctoral, un estudio sobre Apariencia y realidad, Eliot analizaba el concepto de «identidad pura». Para el idealismo monista de Bradley la identidad es un problema, pues en un universo monista un existente no se puede aislar del conocimiento de este existente. Si se pudiera hacer, caeríamos de nuevo en el dualismo de la idea y la cosa. Por otra parte, si el existente no se puede separar de su conocimiento, corremos el riesgo de caer en el solipsismo.[59] En su ensayo Eliot señalaba que si Bergson aceptara la teoría de Bradley, no tendría que colgar su manto filosófico de la percha de la durée, sino de la noción de arrest (detención). Y así se invertirían «las conclusiones aparentes de su teoría; el tiempo sería el vástago del espacio; la fórmula ser / tiempo = eternidad /

espacio». Pero Eliot añadía que, si Bergson hubiera aceptado estas ideas, habría quedado expuesto a la acusación de neoplatonismo, y, como consecuencia de ello, «la ciencia en el sentido más estricto de la palabra habría recibido menos consideración de la que merece». Eliot establecía un contraste entre las consecuencias desafortunadas de las ideas de Bergson y la doctrina de Bradley, que le parecía más aceptable: «Lo absoluto, como dice Bradley, crea en un mismo momento el brote, la flor y el fruto; el tiempo nos da la menue monnaie (calderilla) ad infinitum» (se cita en Douglass, p. 61). En una palabra, para Bradley no hay ningún proceso, ningún movimiento, ninguna fuerza –como el élan vital de Bergson– que dirija al universo hacia un fin que siempre se aleja. Todo se encuentra presente siempre en lo absoluto, que por tanto «crea a la vez el brote, la flor y el fruto». No existe una evolución darwiniana y antientrópica, ni una entropía termodinámica –una reducción hasta la quietud absoluta– sino más bien un presente eterno. La tesis de Eliot parece indicar que fue la lectura de Bradley, no la de Russell, la que le hizo distanciarse de lo que él definía como el «misticismo enclenque» de Bergson.

Sin embargo, si es cierto que Bradley alejó a Eliot de Bergson, ¿adónde le condujo? Desde luego no al anglicanismo, pues aún faltaban más de diez años para que el poeta abrazara esta religión, diez años en los que viviría la catástrofe de una guerra mundial, un matrimonio ruinoso y la aclamación, nunca soñada, como poeta de la angustia moderna. Después de vivir todas esas experiencias, Eliot retomó, con menor entusiasmo, la percepción bradleiana en «Burnt Norton», un poema en el que expresaba su descontento con un mundo inhumano en el que todo se ha cumplido en un presente eterno:

El tiempo presente y el tiempo pasado

ambos están quizá presentes en el tiempo futuro

y el tiempo futuro está contenido en el tiempo pasado.

Si todo el tiempo es un eterno presente

todo el tiempo es irredimible.

Lo que pudo haber sido una abstracción

que permanece posibilidad perpetua

sólo en un mundo de especulación.

Lo que pudo haber sido y lo que ahora es

se dirigen a un sólo fin, siempre presente.

(I, II. 1-10)

Aunque estos versos fueron escritos décadas después, revelan precisamente cuál era el elemento que a Eliot no le satisfacía del idealismo de Bradley: su fatalismo.

Con todo, en la siguiente sección de «Burnt Norton», da la sensación de que Eliot plantea una revisión de la noción de presente eterno de Bradley, adaptada en este caso a la noción cristiana de encarnación; es decir, lo que en «Las Dry Salvages» Eliot define como «el punto en que se encuentran la intemporalidad / y el tiempo»:

En el punto inmóvil del mundo en rotación. Ni carnal ni descarnado;

ni desde ni hacia; allí, en el punto inmóvil, está la danza,

ni movimiento ni detención. Y no se diga que es fijo

el lugar que reúne al pasado y al futuro. Ni procedencia ni dirección,

ni elevación ni descenso. Sin el punto, el punto inmóvil

no habría danza y la danza es lo único que existe.

(II, VV, 16-21)

Pero en 1914 Eliot aún no había encontrado esa solución, y el consejo de Russell, que recomendaba al hombre «reverenciar ante el altar que sus propias manos han creado» debía de parecerle una alternativa atractiva tanto al optimismo darwinista de Bergson como al fatalismo idealista de Bradley.

El propio Russell había experimentado un proceso de desencanto bastante similar, aunque lo más probable es que Eliot no estuviera al tanto de ello cuando escribió estos ensayos. Sin embargo, Russell había respondido a su crisis de fe renunciando a ella y convirtiéndose, como Robertson, en un paladín del escepticismo, al menos en lo concerniente al ámbito de lo trascendental –no desde el punto de vista filosófico, por supuesto. De hecho, «El credo del hombre libre» era la expresión de esa renuncia. Y Russell, como Eliot, había compartido las ideas de Bradley. Su biógrafo, Ray Monk, observa que «Russell adoptó un riguroso monismo filosófico que rechazaba la realidad de las relaciones, influido sin duda por el prestigioso libro de Bradley Apariencia y realidad, una obra que releyó en el verano de 1897», cuando tenía veinticinco años. Según Monk, Russell abandonó a Bradley precisamente por el mismo motivo por el que Eliot se sintió atraído por él, y llegó a la conclusión de que sus ideas carecían de fundamento. «Un factor importante determinó que Russell se distanciara de esta concepción del mundo», señala Monk, «fue su rechazo del consuelo emocional y religioso que proporcionaba». Russell explicaba por qué había rechazado el idealismo y el conocimiento religioso de Bradley en un artículo que presentó a los Apóstoles de Cambridge a finales de 1897.[60] Basándose en este artículo, Monk deduce que «Russell se equivocó al depositar en un principio sus esperanzas en la filosofía –y, en especial, en la metafísica de McTaggart–, y llegó a la conclusión de que ‘no podemos encontrar en la filosofía el consuelo de la religión’» (Monk, Spirit, p. 115). Eliot alcanzaría la misma conclusión diecisiete años después, pero su reacción fue la contraria a la de Russell: se alejó de la filosofía y se refugió en la religión.

Aunque no podemos conocer los detalles, lo más probable es que Eliot y Russell intercambiaran impresiones sobre la filosofía de Bradley durante los años en que mantuvieron una relación más estrecha, una época en la que Eliot se encontraba inmerso en la redacción de su tesis sobre «Apariencia y realidad». En la carta que le escribió a Norbert Wiener el 6 de enero de 1915 –la que hemos citado más arriba–, Eliot declaraba que había reescrito por completo su tesis después de que Vivien y él convivieran con Russell durante casi cuatro meses. «La segunda

versión [será] totalmente destructiva», aseguraba Eliot (Letters, p. 81).[61] Es evidente que algo sucedió en la vida intelectual de Eliot para que cambiara su actitud en relación con la filosofía de Bradley en la segunda versión de su tesis. Lo más probable es que este cambio se debiera a su recién adquirida admiración por Russell y a la relación que mantuvieron entre 1914 y 1917. Eliot revisó su tesis en esta época y la terminó en abril de 1916.

Aunque, retrospectivamente, da la sensación de que la conversión al anglicanismo de Eliot era inevitable, no parece que en 1915 o 1916 estuviera muy convencido. En aquel entonces se encontraba bajo la influencia de Russell, y, además, había contraído una deuda intelectual, profesional e incluso económica con él.[62] En las cartas que escribió en esa época encontramos abundantes pruebas de la admiración y la gratitud que le profesaba por su ayuda y sus consejos. No obstante, Eliot conservaba su independencia intelectual. En una carta que le escribió a Eleanor Hinkley (21 de marzo de 1915) se atrevía incluso a tratarle con condescendencia. Russell, según Eliot, «tiene una mente sensible pero muy poco cultivada, y empiezo a darme cuenta de lo desequilibrado que está». (Supongo que Eliot utilizaba la expresión «desequilibrado» para aludir a su «falta de versatilidad»; no creo que pensara que era un demente). «Disfruto de él», añadía, «tanto como de cualquier otro hombre… y es maravillosamente perspicaz, pero de alguna manera es una mente inmadura: maravillosamente opuesto a Santayana»[63] (que también se encontraba en Cambridge) (Letters, p. 92).

«El credo del hombre libre» se publicó por primera vez en 1902, tan sólo cinco años después de que Russell presentara a los Apóstoles de Cambridge el artículo en el que marcaba distancias con el idealismo de Bradley. En este ensayo expresaba su visión de la fe religiosa desde su nueva perspectiva escéptica, una postura que se podía tachar de idólatra desde el punto de vista religioso: reverenciar «ante el altar que sus propias manos han creado». Uno podría pensar que éste fue uno de los aspectos del ensayo que a Eliot le supieron a cuerno quemado, pero no he encontrado ningún indicio de ello. Por sorprendente que parezca, Eliot nunca dio muestras de suscribir el horror por la idolatría que sentían los profetas bíblicos, ni siquiera después de su conversión. En un «Comentario» escrito en abril de 1933, por ejemplo, admitía que la idolatría, a su juicio, uno de los rasgos del comunismo, era preferible a la ausencia total de devoción, y citaba el episodio canónico de idolatría que se recoge en Éxodo (32: 1-35): «La única objeción que le planteo [al comunismo] es la misma objeción que planteo al culto del Becerro de Oro. Es mejor adorar a un becerro de oro que

no adorar a nada; pero eso no es, a fin de cuentas, dadas las circunstancias, una excusa adecuada. Mi objeción es que resulta que, sencillamente, el comunismo es un error».[64]

Esta tolerancia de la idolatría quizá sea un vestigio del idealismo del primer Eliot, aquella postura que le impedía distinguir con claridad entre lo real y lo imaginario.[65] En cualquier caso, el Eliot maduro no criticaba la estrategia humanista de elevar a las ficciones a la categoría de creencias porque pensara que era una forma de idolatría, sino porque se basaba en una idea equivocada. «El hombre es hombre», afirmaba en «Second Thoughts about Humanism» (1929), «porque es capaz de reconocer las realidades sobrenaturales, no porque pueda inventarlas». Para él, esta idea era la prueba que diferenciaba el teísmo del naturalismo: «O todo en el hombre se puede explicar como un desarrollo desde abajo, o hay algo que procede de arriba. No se puede eludir ese dilema: o eres naturalista o eres trascendental» (Selected Essays, 485). No se puede ser más riguroso.

Pero en 1914 Eliot aún no era capaz de formular el dilema moderno de un modo tan sucinto. Al poco tiempo de llegar a Inglaterra, Eliot le escribió una carta a Hinkley en la que, después de comentar que un amigo común había perdido la fe, le confesaba que él mismo había «estado muy cerca de caer… en algo bastante similar». «Desde hace varios años», añadía, «he desconfiado de las creencias firmes en cualquier teoría o credo que se pueda formular. Uno debe tener teorías, ¡pero no es necesario que crea en ellas!» (27 de noviembre de 1914. Letters, pp. 72-73. Cursiva añadida). Si interpretamos literalmente la expresión «varios años», podemos situar este relativismo en su etapa de estudiante universitario. En ese caso, cuando Eliot se sintió atraído por las ideas de Bergson se consideraba un relativista filosófico. No creo que cultivara este relativismo filosófico durante su fase bradleiana, aunque quizá esta postura fuera un reflejo de la influencia de Russell y también de la de Maurras, quien, como hemos visto, defendía a la Iglesia católica a pesar de que no era creyente.

Eliot adoptaba el relativismo filosófico de forma explícita en su tesis, cuya versión final escribió en su fase russelliana. El relativismo filosófico de Eliot se encuentra muy próximo a Stevens, que sostenía que albergar a una creencia de un modo contingente es lo que se conoce como una ficción. He aquí un pasaje de la tesis de Eliot en el que, básicamente, vierte las ideas de Bradley: «Tenemos derecho a decir que el mundo es una construcción. No es que sea ‘mi’ construcción, pues, en ese caso, ‘Yo’ sería tanto ‘mi’ construcción como lo es el

mundo… el mundo es la construcción basada en centros finitos[66]… Toda experiencia es una paradoja, pues pretende ser absoluta y, sin embargo, es relativa; de alguna manera, siempre va más allá de sí misma pero nunca logra escapar de sí misma» (Knowledge and Experience, p. 166. Cursiva añadida). El origen de estos comentarios era la idea de Bradley de que nosotros existimos dentro de un Absoluto omniabarcante al que todos tenemos un acceso fugaz como «centros finitos». Como decía Eliot en el artículo que hemos citado antes, «el tiempo nos da menue monnaie [calderilla]». Subsistimos en lo Absoluto como peces en el agua, y sólo tomamos conciencia de la realidad circundante de un modo fugaz y ocasional. Para el humano con experiencias, el «mar» es el presente eterno del Absoluto bradleiano.

Debería quedar claro, por tanto, que el relativismo de Eliot no se puede identificar con el humanismo. El relativismo es una postura filosófica –metafísica, de hecho– que afirma que la razón humana no puede alcanzar un conocimiento incuestionable de la naturaleza del mundo. Bradley no era relativista y tampoco lo era Russell. Ambos pensaban que el conocimiento incuestionable era posible, al menos en principio. Lo que no era posible para ellos era el conocimiento pleno. El humanismo no es una postura en modo alguno filosófica, sino que es, básicamente, una postura sociológica. El humanista busca un modus vivendi en un mundo desprovisto de los consejos éticos y la sanción moral que proporciona una realidad trascendental. En las sociedades poscristianas, la cuestión más acuciante para el humanista es cómo conservar los rasgos positivos de las sociedades cristianas –el respeto a las personas y a la propiedad, la preocupación por el resto de los conciudadanos, la justicia en las relaciones sociales y demás– en ausencia del temor de Dios.

El rasgo más destacado del comportamiento de Russell en los frentes social y ético era su pacifismo, una actitud que discutió con Eliot mientras tomaban el té durante en su primer encuentro en Londres. Eliot le contó a Eleanor Hinkley que incluso antes de mantener esa conversación ya sospechaba que Russell era un pacifista, pero que él no lo era. Sin embargo, le pareció que Russell «tenía opiniones muy interesantes sobre la situación europea» (Letters, p. 64). A Russell, por su parte, le impresionó profundamente que Eliot se mostrara partidario de la guerra (Monk, Spirit, p. 424). Después de aquel encuentro casual, decidió tomar bajo su protección a Eliot, que parecía un poco desamparado. No sólo le brindó la oportunidad de escribir algunas reseñas, sino que más tarde se convirtió en su casero y compañero de piso, cuando los recién casados Tom y Vivien se mudaron al diminuto apartamento londinense de

Russell. Pasaron cuatro meses en su compañía, desde septiembre de 1915 hasta enero de 1916. Después, compartieron hotel durante algunos fines de semana en el campo, y, por fin, alquilaron juntos una casa de campo en Bosham, desde enero de 1918 hasta que Russell fue encarcelado en mayo de ese mismo año por sus actividades pacifistas.

El testimonio de Brand Blanshard, un joven estadounidense que estudió en Oxford y compartió alojamiento en Swanage, Dorset, con Eliot y otro oxoniano, Karl Culpin, durante las vacaciones de Navidad de 1914-1915, ofrece algunos indicios de la influencia que la filosofía de Russell ejerció sobre Eliot. Los tres eran estudiantes de filosofía, aunque Eliot era considerablemente mayor que Blanshard y Culpin. (Este último, de origen inglés, fue reclutado y murió en el frente). Según recordaba Blanshard, Eliot estaba tan interesado por la filosofía de Russell que incluso estudiaba con asiduidad los Principia Mathematica. «Recuerdo perfectamente a Eliot sentado en la mesa del comedor cada mañana delante de un enorme ejemplar abierto de los Principia Mathematica de Russell y Whitehead. Es indudable que tenía facilidad para entender este tipo de símbolos; decía que trabajar con ellos le otorgaba una curiosa sensación de poder. Russell era el filósofo más importante que había conocido. Al igual que Eliot, había sido discípulo de Bradley, pero se había rebelado contra él. Eliot estaba tan influido por Russell que, de momento, había abandonado a Bradley. Pero en la contienda de su intelecto, fue Bradley quien venció» (Blanshard en Olney, p. 32). La victoria de Bradley «en la contienda del intelecto de Eliot»[67] es discutible, pero es indudable que Russell perdió. Lo más importante para el desarrollo de mi argumentación, es que Blanshard pensaba que «Eliot estaba tan influido por Russell» que había «abandonado a Bradley» en esa época, durante las vacaciones de Navidad de 1914-1915.

Por tanto, existen motivos para afirmar que durante los escasos años que duró su relación íntima con Russell, Eliot pensaba que el humanismo podía ser una «creencia» adecuada para él. Aunque la influencia del humanismo de Babbitt y de Maurras fue muy intensa, Eliot se acercó a las ideas de Bradley porque consideraba que la versión de estos dos pensadores –centrada en la cultura y en la sociedad– no era suficiente. Lo más probable es que Eliot se habría acercado al anglicanismo de todos modos, pero es indudable que los años de su intimidad con Russell fueron cruciales en la conformación de las creencias filosóficas y religiosas de su madurez. Por otra parte, es difícil negar que el hecho de que Russell sedujera a Vivien en esta época contribuyera a que Eliot se alejara del humanismo. En sus biografías de Eliot, Lyndall Gordon estudia los motivos que

determinaron el acercamiento de Eliot al cristianismo anglicano. Sin embargo, tanto Gordon como la mayoría de los estudiosos de Eliot pasan por alto este breve periodo de coqueteo con el humanismo.[68]

Eliot le explicó a Ottoline Morrell que «el espectáculo de Bertie [había sido] uno de los motivos que me animaron a convertirme», y parece razonable suponer que el «espectáculo» en cuestión incluía la seducción de Vivien, aunque Eliot nunca reconoció estar al tanto del romance en cuestión. Pero pasaron ocho largos años desde que rompió su relación con Russell hasta que Eliot recibió el bautismo. El «espectáculo de Bertie» fue sólo «uno de los motivos que [le] animaron», y es evidente que fue un factor negativo. Como hemos visto, la condena papal de Maurras en diciembre de 1926 fue el estímulo definitivo que le llevó a abrazar el anglicanismo el 29 de junio de 1927. En el sermón de Magdalene, «El credo del hombre libre» era una sinécdoque de la influencia «negativa» que Russell había ejercido sobre él. Aunque el comportamiento de Russell no puede legitimar por sí solo el anglicanismo[69] de Eliot, puede ser que, sumado a la catástrofe de Maurras, le inclinara a pensar que el humanismo no era la solución al dilema moderno.[70]

El humanismo de Russell, como el de Arnold, estaba profundamente condicionado por su infancia cristiana, muy similar a la educación unitaria que había recibido Eliot. Russell tenía una conciencia social aún más marcada que la de Eliot. Fue uno de los miembros fundadores del movimiento Fabiano, un movimiento socialista iniciado en Gran Bretaña que propugnaba la reforma gradual de la sociedad capitalista conforme al espíritu del socialismo, en lugar de la revolución violenta que defendía Marx. El fabianismo dio lugar al Partido Laborista Británico, y en 1922, Russell se presentó sin éxito a las elecciones en representación de esta formación política. Y Russell conservó durante toda su vida el interés por la promoción del bienestar de los ciudadanos y las ciudadanas de a pie. Cuando estalló la guerra, llevado por sus principios humanitarios y sociales, Russell se opuso con tanta vehemencia a la guerra que las autoridades le condenaron por sedición y fue sentenciado a seis meses de cárcel, una condena que cumplió en 1917. Eliot le visitó en prisión. Décadas después, cuando ya era un nonagenario, Russell fue encarcelado de nuevo por militar en contra de las armas nucleares, aunque sólo permaneció siete días en prisión. Sin embargo, sus instintos humanitarios se encontraban a veces reñidos con una vida personal egocéntrica que dejó varias víctimas a su paso; Tom y Vivien fueron algunas de ellas.

Teniendo en cuenta que en las tesinas que Eliot escribió durante su etapa universitaria en Harvard se mostraba poco comprensivo con el humanismo y que ensalzaba más bien el idealismo de Bradley, podemos deducir sin miedo a equivocarnos que la influencia de Maurras y Babbitt se limitaba al terreno de la literatura y la cultura. Pero en 1916, una vez concluida su tesis, Eliot se distanció de Bradley. Como hemos visto, en la carta que le escribió a Norbert Wiener en enero de 1915 se declaraba relativista. Y reafirmaba esta postura en otra carta dirigida a Conrad Aiken (21 de abril de 1916): «Aún soy un relativista, un hombre que parte pequeñas teorías como si fueran nueces; puede que en esencia sea un egoísta, pero no tengo tiempo para el cinismo, una ventaja, quizá, pues está claro que la vida siempre es algo o lo contrario, tiene un sentido, por lo menos» (Letters, p. 146). Por supuesto que se puede ser relativista sin ser necesariamente humanista. Como he señalado antes, el humanismo no es una postura filosófica, sino una postura ética y social, y es compatible con una amplia variedad de posturas filosóficas –con la excepción del teísmo. Entre 1915 y 1919, aproximadamente, Eliot escribió una serie de reseñas que reflejan una hostilidad humanista hacia la fe religiosa. Por otra parte, en estos años todavía no había decidido qué carrera seguiría: no sabía si convertirse en profesor, según el deseo de sus padres, o en poeta e intelectual, la opción por la cual se decantó al final. Russell le ayudó en su carrera como filósofo, pues le brindó la oportunidad de escribir artículos en algunas revistas filosóficas. Ezra Pound publicó su obra y le ayudó a lanzarse a la fama como poeta. Si consideramos que estos años fueron un tira y afloja entre Russell y Pound, está claro que fue Pound quien venció.

Eliot regresó a los Estados Unidos en el verano de 1915 –dejando a Vivien a merced de los tiernos cuidados de Russell. Tenía planeado regresar a Harvard durante el otoño siguiente para terminar su tesis. Y tuvo que regresar a Inglaterra antes de tiempo (a mediados de agosto) debido a que Vivien se vio aquejada por una grave enfermedad (Letters, pp. 112-113). Poco después de regresar a Londres (el 11 de septiembre), escribió a J.H. Woods, el catedrático de estudios de doctorado de Harvard, para comunicarle que al final no regresaría y que terminaría su tesis en Inglaterra (Letters, pp. 116-117). Todavía no había decidido abandonar su carrera académica, pero parece ser que había perdido la ilusión por su tesis sobre Bradley, pues la abandonó temporalmente y se dedicó a reseñar libros de filosofía (Monk, Spirit, p. 443).

Aunque entre 1913 y 1914 Eliot escribió algunos poemas de corte innegablemente religioso –e incluso místico– (Gordon, An Imperfect Life, pp.

84-94), no fue entonces cuando tomó el camino de la religión. Después de caer bajo la influencia de Russell, parece ser que se alejó todavía más de la fe religiosa. La serie de reseñas y artículos que publicó entre enero de 1916 y octubre de 1918 reflejan claramente una postura humanista. Fueron escritos antes y después de terminar su tesis en abril de 1916.[71]

En realidad, fue Russell quien le brindó a Eliot la oportunidad de colaborar con la International Journal of Ethics (Letters, p. 143). La mayoría de los libros que reseñó tenían que ver de un modo u otro con la cuestión de la fe religiosa. En todos sus textos, Eliot mostraba una postura relativista y escéptica, incluso humanista.[72] Además, en 1916, Eliot asistió a un curso que impartió Russell y que más tarde publicaría con el título Principios de reconstrucción social. A principios de 1917 escribió un comentario sobre este libro y se lo envió a Russell. Por lo que se desprende de su correspondencia, el curso de Russell también marcó el comienzo de su distanciamiento del humanismo de este pensador. Los comentarios de Eliot sobre las lecciones de Russell se analizarán más abajo.

La primera –y la más extensa– de las reseñas que Eliot escribió en esta época fue la de Theism and Humanism de Arthur Balfour (IJE, 26 de enero de 1916, pp. 284-289). Balfour había sido primer ministro «tory» de Gran Bretaña entre 1902 y 1906, y como Ministro de Asuntos Exteriores, había firmado la famosa «Declaración Balfour» en 1917, por la cual se les había prometido a los sionistas una nación en Jerusalén. Eliot no hacía referencia al renombre del autor por el que no demostraba demasiado respeto, y rechazaba la tesis de Balfour, que sostenía que «la creencia en un propósito o un proyecto conscientes» puede por sí misma «explicar la existencia del valor y de la verdad» (pp. 284-285). En esta reseña, Eliot mostraba una actitud bastante clara y plenamente relativista en relación con la fe religiosa. «Si el señor Balfour», señalaba Eliot, «establece una oposición entre el materialismo popular y el teísmo ilustrado, la contienda no está equilibrada; si establece un contraste entre el materialismo popular y el teísmo popular, la contienda no tiene interés; y si diferencia entre el materialismo filosófico y el teísmo filosófico, entonces no hay pruebas que demuestren que un bando presenta más ventajas que el otro» (pp. 285-286). No es posible determinar si estas opiniones eran un reflejo del idealismo de Bradley o del escepticismo de Russell, pero es indudable que Eliot rechazaba el teísmo de Balfour. Dado que éste sostenía que el humanismo era la alternativa al teísmo, las simpatías humanistas de Eliot se encuentran como mínimo implícitas.

La siguiente reseña que escribió Eliot versaba sobre Conscience and Christ: Six Lectures on Christian Ethics, del reverendo Hastings Rashdall (IJE 27, octubre de 1916, pp. 111-112). En este breve ensayo Eliot rechazaba de un modo bastante brusco la defensa del cristianismo que planteaba Rashdall. «A nuestro entender, el doctor Rashdall adopta una postura muy similar al unitarismo. Pero el doctor Rashdall emplea un razonamiento propio. A mi entender, en primer lugar incorpora las enseñanzas de Cristo a su propia moralidad, y después convierte a Cristo en el representante de su moralidad» (p. 112). La siguiente reseña, incluida también en este mismo número de octubre, fue la de Group Theories of Religion and the Religion of the Individuality, de Clement C.J. Webb. El libro era una revisión crítica de las interpretaciones antropológicas de la religión (IJE 27, octubre de 1916, pp. 115-117). Eliot prestaba especial atención a la crítica que realizaba Webb de la teoría de Lévy-Bruhl, que defendía la existencia de una mentalidad primitiva opuesta a la mentalidad lógico-empírica del hombre civilizado. Según Eliot, la distinción de Lévy-Bruhl era acertada. «Lévy-Bruhl sostiene que es necesaria una diferenciación marcada de la función, sin abandonar ninguna de las dos actitudes esenciales de la mente humana» (p. 116).[73] Además, se declaraba contrario a la crítica que ofrecía Webb de las ideas del sociólogo francés Émile Durkheim, que defendía una visión positivista de la fe religiosa. Mientras que Eliot estaba dispuesto a aceptar lo que definía como «los derechos de la religión 'individual'», no simpatizaba- «con el requisito [de Webb], que exige la personalidad de Dios, ni con el de la inmortalidad individual». En términos generales, es evidente que la reseña estaba escrita desde la perspectiva de un humanismo ateo.

Eliot también escribió una reseña sobre Religion and Science: A Philosophical Essay, de John Theodore Merz, en este mismo número de International Journal of Ethics. Según la explicación de Eliot, Merz abordaba la cuestión del enfrentamiento entre religión y ciencia desde una perspectiva idealista, recurriendo tanto a las ideas de Bergson como a las de Bradley. Eliot pensaba que, para Merz, la personalidad «es lo que resulta más real», y pensaba que «la experiencia más elevada que podemos vivir es la sensación de la dependencia absoluta… cuyo origen es la influencia de una Potencia superior». Quizá el comentario más condenatorio de Eliot es el que afirma que las ideas de Merz constituyen «una forma de antiintelectualismo que recuerda a Bersgon». Eliot terminaba su reseña con un tono desdeñoso: «Las expresiones 'corriente de pensamiento' y 'firmamento de la conciencia' aparecen en muchas ocasiones. Los que piensan que no sólo sus propias creencias sino la religión misma necesitan ser defendidas deben aprovechar la valiosa ayuda que este libro les

presta» (IJE 27, octubre de 1916, p. 126). A los que estamos familiarizados con el posterior rechazo de los argumentos humanistas que llevaría a cabo Eliot, nos resulta difícil reconocer que estas opiniones pertenecen a la misma persona.

En el número de octubre de International Journal of Ethics también aparecía otra reseña breve de Eliot sobre Philosophy and War de Emile Boutroux, una obra que estudiaba una cuestión que en 1916 se discutía a menudo (IJE 27, octubre de 1916, p. 128). Eliot denunciaba que Boutroux había camuflado una crítica de la filosofía alemana –que Eliot consideraba justificada– «en un libro de patriotismo vulgar». No obstante, estaba de acuerdo en que Boutroux presentaba «un puñado de reflexiones críticas sobre la filosofía alemana que deberían haberse planteado hace mucho tiempo». Una de ellas, afirmaba, era «la ausencia del humanismo en la erudición alemana». Sin embargo, parece que Eliot echaba de menos algo muy distinto del humanismo, pues, en su opinión, el objetivo de la erudición alemana era «la especialización, la precisión farragosa en los detalles, las investigaciones realizadas por un enjambre de estudiantes –en ningún caso la síntesis de una mente que controla». Eliot estaba de acuerdo con Boutroux en que «el intelecto puro que se dedica a las abstracciones se convierte en sofista e inmoral; la voluntad pura 'se considera como un fin en sí misma, y desea simplemente por desear'». «Esa», proseguía Eliot, «es la fatalidad del monismo». «En la filosofía de Aristóteles, sin embargo», añadía a continuación, es de suponer que citando a Boutroux, «encontramos un Dios que inteligente y misericordioso, independiente de la fuerza material que impregna de deseo y pensamiento». El dualismo aristotélico, por supuesto, ha sido el punto de apoyo de la teología cristiana desde Santo Tomás de Aquino. Que Eliot considerara «admirable» todo lo que Boutroux decía de la filosofía alemana, más que reflejar su atracción por la teología cristiana expresaba su apostasía del monismo de Bradley.

La reseña conjunta de Mens Creatrix de William Temple y de Religion and Philosophy de R.G. Collingwood que aparecía en el número de julio de 1917 de International Journal of Ethics es bastante sustanciosa, y revela un rechazo plenamente humanista de la fe religiosa. Temple había sido uno de los admiradores de Bradley que albergaban la esperanza de que este pensador culminara su idealismo con la corroboración del cristianismo. Con la publicación de Apariencia y realidad, la obra que Eliot estudiaba en su tesis, esas esperanzas se desvanecieron. En su libro, Temple intentaba «completar» la filosofía de Bradley argumentando que la culminación de su pensamiento era el cristianismo anglicano. Las tesis de Temple eran muy similares a las que defendería Eliot en su apología del anglicanismo, pero en este artículo de 1917 las rechazaba: «Hay

muchas ideas sugerentes, incluso convincentes, en el desarrollo del razonamiento. Pero, para estar de acuerdo con el autor, no sólo tenemos que admitir que ‘el intelecto y la imaginación, la ciencia y el arte alcanzarán su punto culminante con la aprehensión y la contemplación del principio supremo del universo adecuadamente encarnado y personificado’, sino que esta culminación se encuentra en el cristianismo. Y, ¿no es cierto que la religión, por pobres que sean nuestras vidas sin ella, no es la culminación de todas las satisfacciones, sino una forma más de satisfacción entre otras?» (pp. 542-543. Cursiva añadida). A juzgar por el fragmento en cursiva, parecería que Eliot defiende la participación en el ritual religioso aun en ausencia de fe. Tanto Matthew Arnold como Herbert Spencer asistían a los servicios religiosos anglicanos a pesar de su agnosticismo, y J.M. Robertson, cuyas ideas admiraba Eliot, censuraba esa práctica que consideraba hipócrita y «enclenque».[74] De hecho, pensaban que la práctica estilizaba el ritual religioso. Maurras también aconsejaba ir a la iglesia incluso a los ateos como él. El hecho de que Eliot considerara que la religión era «una forma de satisfacción» reflejaba la visión terapéutica de la religión que defendían muchos humanistas y que el Eliot anglicano condenaría de plano.

Religion and Philosophy, de R.G. Collingwood, el segundo libro que reseñaba Eliot en el número de julio, se puede enmarcar dentro de una tendencia, muy extendida en la época entre los pensadores cristianos, que consistía en «desmitificar» el cristianismo para evitar que desapareciera. Pero Eliot no lo veía así, sino que consideraba que el proyecto de Collingwood era muy parecido al de Temple: «El señor Collingwood se ha impuesto una tarea muy similar a la de señor Temple (‘Mens Creatrix’): demostrar que la religión es la culminación necesaria de la filosofía». Pero Temple sostenía que la religión era la realización de la filosofía. En el prefacio de su libro, Collingwood declaraba su intención de demostrar que el cristianismo –independientemente de que se pudiera defender con argumentos históricos– contenía una filosofía que se puede justificar con argumentos racionales: «Este libro es el resultado del intento de considerar que el credo cristiano no es un dogma, sino la solución crítica a un problema filosófico. El cristianismo, en otras palabras, se enfoca como una filosofía, y se considera que sus distintas doctrinas son distintos aspectos de una sola idea que, según el lenguaje en el que se exprese, se puede definir como una metafísica, una ética o una teología» (Collingwood, p. XIII). No obstante, Collingwood insistía en la realidad de Cristo como figura histórica:

Un ejemplo pierde todo su valor a no ser que sea histórico… si la vida de Jesús es un mito, es igual de absurdo pedirle a un hombre que la imite que pedirle que imite la de Hércules. Cualquier mandamiento válido debe asegurar la posibilidad de poderse llevar a cabo; y la vida histórica de Jesús es la garantía de que el hombre puede ser perfecto si lo desea.

Además, en esa perfección, o en la lucha por alcanzarla, el hombre religioso siente de alguna manera que se encuentra en contacto personal con un Cristo celestial. En ese momento no exigimos una explicación de este sentimiento, ni preguntamos si existe un intercambio real; basta con que el sentimiento exista y sea una parte integral de la conciencia cristiana.

La presencia de Cristo es tan real para el creyente como el amor de Dios. pero difícilmente puede ser real si Cristo es un mito…

… La creencia en que Cristo existió en realidad, sea verdadera o falsa, determina la totalidad de la conciencia del creyente. (pp. 53-54)

Si Eliot se hubiera mostrado inclinado hacia el anglicanismo en la época en que escribió esta reseña, uno esperaría que encontrara atractivo el razonamiento de Collingwood, pero rechazaba la insistencia de éste en la historicidad de Cristo: «Es cierto que la historia y la filosofía, como sostiene el señor Collingwood, son interdependientes. Pero la filosofía depende de la totalidad del curso de la historia, no de una señal particular ni de un hecho singular; y el único requisito de la libertad de interpretación de la filosofía es la obligación de no excluir nada». (p. 543) Es bastante revelador que Eliot se apoyara en un elemento particularmente «controvertido» de la historia cristiana para demostrar que Collingwood era incapaz de explicarlo: «La religión… o al menos la religión cristiana, depende de un hecho importante. La filosofía puede mostrar, siempre y cuando lo consiga, el significado de la proposición que afirma que Jesús era el hijo de Dios. Pero el cristianismo –el cristianismo ortodoxo– debe apoyarse en un hecho singular: la virginidad de la madre de Jesús, una proposición que puede ser verdadera o falsa, una proposición cuyos términos tienen un significado fijo. Parece, por tanto, que afirmar que Jesús es un personaje histórico, el requisito histórico del señor Collingwood, no es suficiente» (p. 543). Aunque Collingwood dedicaba bastante tiempo a defender la doctrina de la encarnación, no decía una sola palabra acerca de la cuestión de la concepción virginal. El

hecho de que Eliot decidiera atacar un rasgo accesorio y «controvertido» de la religión cristiana –es más, uno que Collingwood no defendía– refleja una vez más el sesgo humanista de su crítica.

Casi al final de la reseña, Eliot ridiculizaba el modo en que Collingwood se defendía de la acusación de que el cristianismo era incapaz de explicar la existencia del mal. Eliot arremetía contra Collingwood porque sostenía que «la perfección del universo depende de que es una totalidad; y, como ya hemos dicho, es una totalidad en potencia, no una totalidad en acto. La no existencia del mal, su destrucción por parte de la bondad, no es un hecho consumado ni una conclusión automática e inevitable. Es un proceso y a la vez no lo es, si consideramos que nunca llega a cumplirse; es más bien una actividad, un proceso como el de la visión o el pensamiento, que es pleno en todo momento y no es una suma de estados sucesivos (Religion and Philosophy, p. 142). Aunque la postura que adoptaba Collingwood concordaba con la de Bradley y con la anglicana –y, por supuesto, con la de «Burnt Norton»–, Eliot la ridiculizaba. «El señor Collingwood», observaba, «admite que el universo sólo es una totalidad en potencia. Uno se siente tentado a preguntar si la omnipotencia y la buena voluntad absoluta de Dios son también en potencia».

El postulado según el cual «la buena voluntad absoluta de Dios» existe sólo en potencia –es decir, que es potencial, no real– es sin duda la afirmación de un cristiano creyente –como lo era Collingwood. A fin de cuentas, su intención era estudiar la innegable existencia del mal en el mundo, y se mostraba reacio a utilizar el argumento maniqueo de la presencia de un demiurgo maligno que combate la voluntad de Dios. Por supuesto que, desde un punto de vista lógico, uno no puede defender la existencia de una deidad omnipotente y benévola y, al mismo tiempo, reconocer que esta omnipotencia y esta bondad son limitadas –algo que la existencia del mal parece exigir. Collingwood intentaba sortear con delicadeza este problema recurriendo al mismo argumento que utilizaba Bradley: la omnipotencia y la bondad de Dios sólo se manifestarán al final de los tiempos, y por tanto, son en potencia. Pero al Eliot humanista esta explicación no le convencía.

De estas reseñas se desprende, como mínimo, que en esta época Eliot no se había decidido por una creencia determinada y que era un relativista, como le había confesado a Norbert Wiener. Sin embargo, en 1917 y 1918 la necesidad de elegir, a raíz de su reciente matrimonio, una carrera académica o la vida incierta del poeta debía de ser para él aún más acuciante que los problemas religiosos o

filosóficos. Más adelante, Eliot recordaría que el acontecimiento que le había animado a abandonar una carrera académica en favor de una vida de poeta e intelectual público había sido su encuentro con Pound en 1914 (Letters, p. XVI). Sin embargo, el compromiso contraído con el profesor J. H. Woods, a quien prometió en 1915 que regresaría a Harvard para dedicarse a la docencia y terminar su tesis, contradice la memoria de Eliot. Es indudable que la ayuda y los ánimos de Pound fueron factores que contribuyeron de un modo significativo a que Eliot decidiera a afrontar el riesgo de iniciar una carrera literaria, pero no fueron los que precipitaron esta decisión. Russell, sin embargo, influyó directamente en el cambio de planes de Eliot, pues le envió un telegrama a su padre en el que apoyaba su decisión de no regresar a Boston para defender su tesis, la decisión que se puede decir que puso fin a su carrera académica.[75] Otro factor importante debió de ser que Vivien se negaba a cruzar el Atlántico en plena guerra, cuando los submarinos del káiser se dedicaban a hundir tanto los barcos de pasajeros como los buques de carga. En cualquier caso, cuando Eliot decidió abandonar la carrera académica el único trabajo remunerado que tenía era del Lloyds Bank, un empleo que no le agradaba en absoluto.

Otra obra publicada en este periodo que guarda relación tanto con la postura filosófica de Eliot como con su relación con Russell es la primera parte de «Eeldrop and Appleplex», que apareció en el número de mayo de 1917 de Little Review. Eeldrop –«un escéptico que sentía predilección por el misticismo»– era sin duda el alter ego de Eliot, y Appleplex –«un materialista con inclinaciones escépticas»– no podía ser otro que Russell.[76] Otro dato que parece respaldar esta teoría acerca de la identidad de los dos personajes es que se nos dice que «Eeldrop estaba versado en teología y Appleplex se dedicaba al estudio de las ciencias físicas y biológicas». Podríamos considerar que esta obra es el sustituto perfecto del ensayo perdido que Eliot escribió en respuesta a Principios de reconstrucción social, las lecciones que analizaremos más abajo y que Russell dictó entre enero, febrero y marzo de 1916. En la época en que Eliot escribió la primera parte de «Eeldrop and Appleplex», Russell estaba cumpliendo su condena de seis meses por sedición, y recibió la visita del poeta al menos en una ocasión. Parece razonable suponer que Eliot estaba en desacuerdo con las teorías que Russell defendía en Principios de reconstrucción social y que, al mismo tiempo, sentía cierta compasión por la grave situación en la que se encontraba su amigo.

Da la sensación de que Eliot concibió este texto como una narración satírica en la línea de Bouvard y Pécuchet de Flaubert, una obra en la que los protagonistas

epónimos se embarcan en una búsqueda indisciplinada del conocimiento científico. Sin duda, así es como lo interpretó Pound, quien expresaba en una carta dirigida a Eliot su desconcierto ante la decisión del autor de no reeditar estos diálogos. «La sátira de Bouvard y Pécuchet que escribiste en 1917», observaba Pound, «era interesante». «La mejor manera de eliminar lo que sea que no te gusta de estos diálogos» añadía, «sería revisarlos» (24 de noviembre de 1939 Beinecke). Flaubert se había propuesto ridiculizar la convicción, muy extendida en el siglo XIX, de que la ciencia proporcionaría los remedios necesarios para curar los males de la sociedad. Parece ser que el objetivo de Eliot era criticar las teorías sociales y políticas de Russell, al menos en el primer episodio. A diferencia de los inseparables Bouvard y Pécuchet, Eeldrop y Appleplex sólo se encuentran ocasionalmente. Alquilan unas habitaciones en un barrio de mala fama para observar a los habitantes del vecindario con ánimo de llevar a cabo un estudio sociológico. Aunque Eliot había prometido publicar la segunda entrega en el número de junio, ésta no apareció hasta septiembre y era muy diferente de la primera.

Eliot asignaba a estos dos personajes opuestos un propósito común que enunciaba entre comillas: «Aprehender el alma humana en su individualidad concreta» (p. 8). Para lograr ese objetivo, se dedicaban a observar el comportamiento de sus vecinos y conocidos: «Appleplex apuntaba los resultados de sus investigaciones en grandes cuadernos, y las ordenaba según la naturaleza del caso, desde la A (de adulterio) hasta la R (de ratero)». Eeldrop, por el contrario, se limitaba a «fumar pensativamente» (p. 8). Eeldrop sostenía que no era posible establecer generalizaciones a partir de casos particulares: «Es imposible aplicar cualquier verdad vital a otro caso: lo esencial es único» (pp. 8-9). Esta observación encaja con la teoría atómica del significado de Russell, que indica que el significado se basa en la negación de universales, lo cual indica que el personaje de Eeldrop guardaba cierta afinidad con la doctrina de Russell. Pero también compartía algunas ideas con Eliot: «Quizá por eso», proseguía, «se le presta tan poca atención [a la verdad vital]: porque no sirve para nada. Lo que aprendemos de un español no se puede aplicar a ningún otro español, ni siquiera se puede expresar en palabras». Esta conclusión pesimista y escéptica provoca un sentimiento de nostalgia por los «libros de los obispos»: «Con la decadencia de la teología ortodoxa y de su admirable teoría del alma», prosigue Eeldrop, «la importancia singular de los acontecimientos ha desaparecido», una observación que recuerda a lo que Eliot declararía en la conferencia que pronunciaría en 1948 en el Magdalene College, que «la futilidad de las vidas no cristianas» le había animado a convertirse a la religión anglicana. En un mundo así, proseguía

Eeldrop, un «hombre sólo es importante en la medida en que se clasifica. Por tanto, no existe la tragedia ni la sensación de tragedia, que es lo mismo».

Los amigos se instalaban enfrente de una comisaría para poder observar mejor la escoria de la sociedad. Eeldrop advertía que «cada vez que un malhechor es detenido, se forma una oleada de excitación en la calle y la gente se agolpa a las puertas de la comisaría» (p. 8). Pero descubrían que lo que impulsaba a la muchedumbre no era la preocupación por la víctima, sino la curiosidad morbosa: «Para los vecinos del malhechor lo más importante es averiguar con qué ha matado a su víctima, la hora exacta del asesinato y quién encontró el cadáver». (p. 9) Eliot también denunciaba los intereses de las personas más respetables, que buscan explicaciones de carácter sociológico: «Para el 'público ilustrado' el caso no es más que una consecuencia del alcoholismo, del paro o de cualquier otra categoría de cosas que deben ser reformadas» (p. 9). El narrador pensaba que estas generalizaciones eliminaban la pasión y el significado de los asuntos humanos: «La terrible importancia de una vida arruinada se pasa por alto». Eeldrop afirmaba que la insistencia medieval «en la eternidad del castigo, expresaba algo más cercano a la verdad» (p. 9), una idea muy similar a las que defendería el Eliot anglicano algunos años después.

Si consideramos que Eeldrop era el alter ego de Eliot, este comentario parecería respaldar la idea de que en esta fecha (abril o mayo de 1917) todavía no había abandonado la ética humanista en favor de la ética religiosa. Appleplex no desmentía las afirmaciones de Eeldrop. Suscribía el principio que afirma que las generalizaciones son baladíes. «Si quisiéramos», afirmaba Appleplex, «podríamos realizar excelentes observaciones acerca de la naturaleza de los españoles provincianos, o acerca de la indigencia (que es como llaman los filántropos a la miseria) o de los hogares para prostitutas. Pero no es esa nuestra intención. Nuestro objetivo es la experiencia de los centros en los que se encuentra exclusivamente el mal. Eludimos las clasificaciones. No las negamos. Pero cuando se clasifica a un hombre hay algo que se pierde» (p. 10. Cursiva añadida).[77] Eeldrop asentía con entusiasmo, y señalaba que la mayoría de los hombres sólo tienen sensación de identidad real cuando actúan en calidad de «funcionarios o pilares de la Iglesia o sindicalistas o poetas o parados». En tal caso, Appleplex opinaba que era necesario contar con una «filosofía» y observaba que la señora Howexden le había recomendado la lectura de Bergson –una postura que no parece demasiado russelliana, la verdad. Eeldrop, una proyección de la inquina del apóstata Eliot, planteaba algunas objeciones y proponía la alternativa de un relativismo compatible con la tesis que defiende el

poeta: «Nuestra filosofía es irrelevante. Lo esencial es que nuestra filosofía surja de nuestro punto de vista en lugar de retroceder para explicarlo» (p. 10). (Esta idea recuerda mucho al principio de autenticidad existencial, una postura muy alejada de las ideas del Eliot anglicano).

Parece, por tanto, que a principios de 1917 Eliot aún no había abrazado la religión y estaba intentando formular una ética laica y humanista sin disponer del sólido pilar de una «gran narrativa», como diríamos en la actualidad. Appleplex intentaba esgrimir una réplica y afirmaba: «Al menos somos…», pero Eeldrop le interrumpía y añadía «individualistas», y después rechazaba esta etiqueta, y también la de «antiintelectuales» (p. 10). «Esas también son etiquetas», decía. «El 'individualista'», proseguía, «pertenece a la muchedumbre como cualquier otro: y la muchedumbre de los individualistas es la más desagradable, pues es la que menos carácter tiene. Nietzsche pertenecía a la muchedumbre y Bergson era un intelectualista. No podemos eludir las etiquetas, pero al menos utilicemos una que no implique distinción ni suscite complejos. Bastará con encontrar etiquetas simples y no explotarlas más» (pp. 10-11). Inesperadamente, Eeldrop confesaba, en una coda a este comentario, que (al igual que Eliot) trabajaba en un banco, y Appleplex añadía que (a diferencia de Eliot) Eeldrop «tiene mujer y tres hijos, y un huerto en las afueras», una información que el propio Eeldrop confirmaba al declarar que «precisamente» iba a regresar a su casa de las afueras para pasar «el día de mañana en el huerto» (p. 11). Appleplex, por su parte, decía que tenía una cita con la señora Howexden.

La primera entrega terminaba por tanto de un modo ambiguo, con el desprecio que expresaban los interlocutores por las vidas prosaicas y convencionales que estaban condenados a vivir, incapaces de trascenderlas para cumplir un objetivo más elevado. En esta época, la relación entre Vivien y Russell era muy tirante debido al romance que éste había iniciado con la actriz Constance Malleson. En enero de 1917, Russell le había dicho a Vivien que quería dejar de verla. Sin embargo, en octubre rompió con Malleson y reanudó su relación con Vivien (Monk, Spirit, pp. 482-490). Aunque no sabemos en qué medida Eliot estaba al tanto de estos acontecimientos, sin duda estaba experimentando algunas tensiones en su relación personal con Russell, aunque desconociera los motivos. Probablemente sabía que Russell mantenía un romance con Constance Malleson, que quizá apareciera caracterizada como la señora Howexden en «Eeldrop and Appleplex».

Ya hemos visto que la segunda entrega de «Eeldrop and Appleplex» no apareció

en junio, como había prometido el autor, sino en septiembre. El retraso se debió probablemente a la cantidad de trabajo que había acumulado Eliot en esta época y a su preocupación por la necesidad de formalizar su situación militar después de que los Estados Unidos le declararan la guerra a Alemania y a Austria el 6 de abril de 1917. La segunda parte de esta obra era muy distinta. Se trataba en términos generales de una sátira de las feministas de la época a través del personaje compuesto Sherezade-Edith. Probablemente los dardos de Eliot iban dirigidos contra Dora Marsden, la coeditora de The Egoist, aunque es imposible identificar a nadie de modo inequívoco.[78] En una carta que le escribió a Pound justo antes de enviarle a Harriet Shaw Weaver la Segunda Parte, Eliot definía la pieza como «Eeldrop ante la feminización de la sociedad moderna» (Letters, p. 198). Aparte de feminista, Edith era una esteta, una anarquista (como Marsden) y una aventurera sexual (a diferencia de Marsden). En la Segunda Parte, el debate filosófico entre Eeldrop y Appleplex se interrumpe, y Eliot abandonó la serie en este punto.

En una carta que le escribió a John Quinn en 1919 a propósito del contenido de El bosque sagrado, Eliot declaraba que preferiría no incluir «Eeldrop and Appleplex» si disponían de material suficiente para completar un volumen (9 de julio de 1919. Letters, p. 313). La obra no se incluyó. Y siempre que le proponían reeditarla, Eliot se negaba categóricamente. En 1935, cuando Pound le propuso incluir las dos partes en una antología que estaba preparando, Eliot contestó: «Sólo se publicarán, podesta [el apodo que Eliot utilizaba para referirse a Pound], literalmente por encima de mi cadáver» (13 de agosto de 1935. Beinecke). Casi treinta años después, cuando le volvieron a plantear esta misma cuestión, se mostró menos vehemente, pero se negó a reeditarla. «Sigo pensando que se trata de una obra inmadura que no deseo recuperar», le explicó a Herbert Read (1 de agosto de 1963. University of Victoria). Dado que se trata del único intento de Eliot de escribir prosa narrativa, posee un interés marginal, pero la Primera parte ofrece una instantánea de la evolución de su postura filosófica o ideológica y de su relación con la de Russell en 1917. La Segunda Parte tiene menos interés, y sólo sirve para reforzar la acusación de misoginia que se le imputa con frecuencia a Eliot.

Cuando los Estados Unidos le declararon la guerra a Alemania y a Austria Eliot aparcó sus intereses filosóficos y poéticos y se vio obligado a concentrarse en asuntos de índole profesional. Desde abril de 1917 hasta el fin de la guerra, se dedicó a buscar un destino en el ejército estadounidense, un puesto que, por encima de todo, le mantuviera alejado de las trincheras. En noviembre de 1918

le confesaba a la señora Gardner que había sido «el año más agotador de toda mi vida». Además del problema de la enfermedad crónica de Vivien y de la incertidumbre respecto de su futuro económico, tuvo que hacer frente a la perspectiva de ser reclutado.[79] Después de muchos esfuerzos, pensó que había conseguido un puesto de oficial en la marina y dejó su trabajo en el banco, pero al final este destino quedó en nada (Letters, pp. 250-252). Para gran alivio suyo, el banco le volvió a admitir. En cualquier caso, el armisticio se firmó cuatro días después de que le enviara la carta a la señora Gardner.

Entre 1914 y 1919, Eliot adquirió considerable protagonismo como poeta. Aunque su consagración era todavía algo lejano, había tomado una decisión irrevocable: sería poeta, no profesor. Sin embargo, todavía no se había decidido por una filosofía o un credo vital. El humanismo de Russell le había alejado de Bradley, pero no había calado en él. En un principio, se alejó de Russell –como había hecho antes con Bergson y después con Bradley– y se refugió en el humanismo más político de Maurras y de Action Française. Todavía faltaban diez años para que comenzaran sus famosos debates con Middleton Murry, Ramón Fernández e Irving Babbitt –todos ellos humanistas–, y para que recibiera el bautismo. Se podría decir que si la traición de Russell no hubiera alejado a Eliot de una «fe» demasiado similar al insatisfactorio unitarismo en el que se había educado, se habría distanciado de ella por otro motivo. Creo que esto es indiscutible. La condena papal de Maurras fue sin duda ese «otro motivo». De no ser por la conmoción que supuso para él ese acontecimiento, Eliot habría permanecido en la incertidumbre durante varios años más –o quizá para siempre–, pero entonces nos habríamos perdido de numerosos poemas espléndidos y algunas obras teatrales encomiables.

Uno de los defectos del humanismo, a juicio de Eliot, era que tenía una visión del mal muy poco convincente, como se desprende de su reseña del libro de Collingwood. El único principio ético humanista es «no hagas daño». Debido a su experiencia vital –y quizá también a su temperamento– Eliot necesitaba un sistema de creencias en el que el mal tuviera cabida. Para su amigo Ezra Pound –y también para Stevens– la belleza justificaba la creencia en un ámbito trascendental. Pero para Eliot la existencia del pecado y del mal exigía esa creencia. Aunque Lyndall Gordon sostiene que Eliot desarrolló un enérgico sentido del mal a una edad muy temprana, no podemos negar la influencia que ejerció la extraordinariamente dolorosa experiencia de la relación adúltera que Vivien mantuvo con Russell en la consolidación de ese sentimiento. A pesar de las críticas que ha recibido Eliot recientemente como marido, en los primeros

años de su matrimonio fue un esposo cumplido y atento, a pesar de sus innumerables defectos como amante. Su frialdad al «abandonar» a Vivien en 1932, después de veintidós años de matrimonio, no se debe proyectar sobre el periodo de los años 1915 y 1916. En aquel entonces, consideraba que su matrimonio se basaba en el amor y –si damos crédito a sus cartas– se esforzó al máximo para que funcionara, ignorando en apariencia la traición de Russell y la «caída» de Vivien.[80]

Puede que Eliot hablara en realidad de los sentimientos que albergaba en esta fase de su evolución cuando describía el nihilismo de Valéry en el ensayo en memoria del poeta francés que escribió en 1943:

El filósofo constructivo debe tener una fe religiosa, o algún sustituto de la fe religiosa; y, por lo general, si es capaz de construir es porque es capaz de cegarse ante otros puntos de vista o de ignorar las causas emotivas que le hacen aferrarse a su sistema personal. Valéry era demasiado consciente para poder filosofar de este modo; y por tanto se puede acusar a su «filosofía» de no ser más que un juego rebuscado. Pero saber jugar a este juego, encontrar el deleite estético en este juego, es precisamente una de las manifestaciones del hombre civilizado. Sólo existe una etapa más desarrollada para el hombre civilizado: la de la unión del escepticismo más profundo y la fe ciega. Pero Válery no era Pascal, y no tenemos derecho a pedirle eso. La suya era, a mi entender, una mente profundamente destructiva, nihilista incluso… El dolor de la creation, para una mente como la de Valéry, debe de ser muy intenso. («Leçon de Valéry», p. 76. La cursiva es de Eliot)

El Eliot del periodo que se extiende entre 1915 y 1919, al igual que Valéry, no tenía «una fe religiosa», y estudiaba para convertirse en un filósofo académico. Los acontecimientos indican que Eliot fue incapaz de «cegarse ante otros puntos de vista o de ignorar las causas negativas que le ata[ban] a su sistema personal». No podía o no quería «jugar» con las ideas de un modo nietzscheano o posmoderno como consideraba que había hecho Valéry y como Richard Rorty piensa que debe hacer el crítico literario.[81] Si hubiera profundizado en estas ideas, Eliot sin duda habría situado la poesía de Stevens en el mismo bando que la de Valéry.

Puede que sea una exageración afirmar que Eliot era un nihilista –incluso en 1918–, pero algunos poemas suyos, como «El hipopótamo», «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot» y La tierra baldía, no ofrecen al lector principios morales o religiosos sólidos a los que aferrarse. Se podría decir de estos poemas lo mismo que Eliot afirmaba de la poesía de Donne en la conferencia «Shakespeare y el estoicismo de Séneca», que dictó en 1927:

El problema de las creencias es muy complejo y probablemente insoluble… Mientras llevaba a cabo algunas investigaciones rutinarias sobre el «pensamiento» de Donne, descubrí que era imposible llegar a la conclusión de que Donne creía en alguna cosa, sea cual fuere. Da la impresión de que, en aquella época, el mundo estaba lleno de fragmentos de distintos sistemas y que Donne meramente recogió, como lo habría hecho una urraca, varios pedazos brillantes que llamaron su atención, para después integrarlos aquí y allá en sus versos… [Sólo encontré en Donne] un vasto revoltijo de erudición incoherente de la que echó mano únicamente para conseguir determinados efectos poéticos. (Selected Essays, pp. 138-139. Cursiva añadida)

Estas observaciones de 1927 sobre Donne Donne son muy similares a las que haría sobre Valéry dieciséis años después.

A Eliot, al contrario que a Pound, no le bastaba con recoger «varios pedazos brillantes» e «integrarlos después aquí y allá en sus versos». Pero el estado de creencia, si es que se puede definir así, que había evocado en La tierra baldía seis años antes era igual de fragmentario, como demuestra el verso del último poema: «Esos fragmentos he apoyado contra mis ruinas». Y, por supuesto, para los lectores poco compasivos, el poema de Eliot era «un vasto revoltijo de erudición incoherente». En resumidas cuentas, Eliot detectaba algunas similitudes entre la época de Donne, marcada por la desintegración cultural que representaba la Reforma, y el siglo XX, una época en la que la integridad del cristianismo – en realidad, la integridad de cualquier creencia religiosa– se cuestionaba o incluso se había destruido. Y Eliot pensaba que no era una coincidencia que en estas dos épocas esa desintegración de la fe viniera acompañada por una serie de violentos desórdenes políticos y militares.

No sería de extrañar que cuando Eliot hablaba del maestro de la escuela sutil en el poema «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot» lo hiciera pensando en Russell. Ya hemos visto que a principios de 1917 Eliot había escrito un ensayo en respuesta a las ocho lecciones que Russell impartió semanalmente entre enero y marzo de 1916. Según Ray Monk, el biógrafo de Russell, este curso «constituye una de las aportaciones más originales y duraderas de Russell al pensamiento político y social» (1996, p. 446). Eliot envió su ensayo a Russell y, en una carta fechada el 13 de marzo de 1917, le daba las gracias por haberlo leído tan pronto (Letters, p. 162). Aunque la reseña de Eliot se ha perdido, de esta carta, y de otra escrita el 23 de marzo, se desprende que el poeta no estaba de acuerdo con la postura que defendía Russell en sus lecciones. Parece ser que Eliot no estaba satisfecho con el modo en que había expresado sus objeciones y guardó el ensayo en un cajón del que jamás salió.

No sabemos con seguridad cuáles fueron las objeciones que Eliot le planteó a Russell, pero, según le explicaba en la carta que acabamos de mencionar «la principal objeción está relacionada con el pasaje de la página 165». Valerie Eliot cree que el pasaje en cuestión es un fragmento en el que Russell ensalza la naturaleza anárquica, subversiva y transgresora de la especulación filosófica libre, y alcanza una conclusión muy cercana al espíritu de «El credo del hombre libre» (Letters, p. 162): «[La especulación libre] considera que el hombre, una mota insignificante, está rodeado por las insondables simas del silencio: sin embargo, se conduce con orgullo, tan impasible como si fuera el amo del universo. La razón es grande y rápida y libre, la luz del mundo, y la mayor gloria del hombre» (p. 165). No resulta en modo alguno inverosímil suponer que éste es el pasaje en cuestión, pues Eliot rechazaría una y otra vez esta actitud arrogante de los estoicos, una conducta que definiría como «darse ánimos a uno mismo» en «Shakespeare y el estoicismo de Séneca» (Selected Essays, p. 132). No obstante, Eliot dictó esa conferencia casi diez años después de su respuesta inicial a Principios de reconstrucción social, cuando ya había decidido abrazar la religión anglicana pero todavía no había recibido el bautismo, un acontecimiento que tendría lugar en el mes de junio de ese mismo año.

Por mi parte, creo que Eliot no criticaba el fragmento que cita Valerie Eliot, sino uno anterior que comienza en la página 164 y prosigue en la 165: «El mismo amor por la aventura que ha llevado al hombre hasta el Polo Sur, la misma pasión por una prueba de fuerza concluyente que lleva a algunos hombres a alegrarse de que estalle la guerra, puede encontrar en el pensamiento creativo un desahogo que no es excesivo ni cruel, sino que incrementa la dignidad del

hombre al encarnar en la vida cierta medida de ese brillo esplendoroso con el cual el espíritu humano saca a la luz lo desconocido. Otorgar este placer, en mayor o menor medida, a todos aquéllos que son capaces de disfrutar de él, es el fin supremo que concede valor a la educación de la mente» (pp. 164-165. Cursiva añadida). En este fragmento, Russell desarrollaba el argumento pacifista que constituía el meollo de Principios de reconstrucción social. Su esperanza era reencauzar parte de la energía y de la pasión que la humanidad había despilfarrado con consecuencias dañinas en las conquistas militares y transformarla en un comportamiento más beneficioso desde el punto de vista social. Pero el pasaje era además una celebración triunfalista de las capacidades autónomas de la mente humana; en otras palabras, una exhortación humanista a que el hombre salga adelante por sus propios medios.

Como hemos visto, Eliot encontraba ofensiva esta actitud. Se podría interpretar que Russell había cometido el pecado de Fausto y de Satanás: reivindicar en nombre de los mortales la prerrogativa divina del conocimiento autónomo. En resumidas cuentas, había sucumbido al pecado del orgullo, un pecado contra el cual Eliot arremetería en la reseña de la reedición de Ethical Studies que escribió en el Times Literary Supplement en diciembre de 1927, poco después de recibir el bautismo el 29 de junio de ese mismo año. En esta reseña, Eliot citaba con aprobación un pasaje de la obra de Bradley en el que el autor declaraba que lo humano no puede ser contemporáneo de lo divino y, por tanto, el sometimiento a la voluntad divina es la única posibilidad. Además, Eliot insistía en la diferencia que existe entre el sentido que le concede Bradley a lo suprapersonal y el de Arnold: «Las palabras no se pueden interpretar en el sentido arnoldiano. No se trata de una distinción entre un ‘yo privado’ y un ‘yo público’, sino de la diferencia entre el individuo en cuanto tal y la nada; entre un mero átomo numerado y el individuo en comunión con Dios. Se trata de una distinción muy clara entre la ‘mera voluntad’ del hombre y ‘la voluntad de la divinidad’» (Selected Essays, pp. 452-453). Aunque lo que ofendía a Eliot era la celebración russelliana de las capacidades autónomas de la mente humana de Principios de reconstrucción social, en marzo de 1917, según reconocía él mismo, todavía no era capaz de expresar una respuesta razonada, y consideraba que su crítica de las lecciones de Russell era «demasiado dispersa e incoherente». Parece pertinente deducir que todavía no estaba preparado para abrazar una fe basada en la creencia en un ámbito sobrenatural y en un Dios omnipotente, aunque ya había comenzado a distanciarse del humanismo de Russell.

Hay otra carta que respalda la hipótesis de que el sistema de creencias de Eliot se

encontraba todavía en una fase de incertidumbre, una misiva en la que agradecía a Russell los comentarios de apoyo que éste le había trasladado por su artículo: «Creo que mis opiniones son aparentemente demasiado negativas y pueden resultar oscurantistas». Eliot, al parecer, estaba contemplando la posibilidad de escribir un ensayo sobre la autoridad y la reverencia, dos conceptos a los que Russell había atribuido una gran importancia en sus lecciones. «Estoy convencido», añadía Eliot, «de que existe algo superior a la Autoridad en sus formas históricas que necesita ser afirmado con claridad sin reafirmar las formas imposibles de organización política y religiosa que se han convertido en imposibles». La utilización redundante de la palabra «imposible» en esta frase indica que en esta época Eliot estaba muy distraído, un estado de ánimo al que aludía en la siguiente oración: «Pero es una tarea que requiere impulso y esperanza, y en ausencia de un mayor sosiego mental, de unos nervios más templados y de una mayor confianza en mi futuro, no me siento capaz de llevarla a cabo» (Letters, p. 163).

Russell introducía los términos «Autoridad» y «Reverencia» en su análisis de la educación. En los capítulos previos había esbozado un retrato de la autoridad entendida como el residuo de las reivindicaciones de una autoridad procedente de Dios que los reyes y los papas habían hecho a lo largo de la historia: «La base histórica de todas nuestras instituciones reside en la Autoridad. La autoridad indiscutida del déspota oriental encuentra su expresión religiosa en el Creador omnipotente cuya gloria era la única finalidad del hombre, ante la cual el hombre carecía de derechos. Esta autoridad la heredaron los emperadores y los papas, los reyes medievales, los nobles de la jerarquía feudal, e incluso cualquier padre y marido en su trato con su mujer y sus hijos» (p. 27). A la autoridad, Russell oponía el principio de libertad, aunque era perfectamente consciente de que la libertad debe estar sujeta a algunas restricciones. La tarea de Principios de reconstrucción social consistía en parte en identificar cuáles debían ser esas restricciones. Russell admitía que «la autoridad en la educación es hasta cierto punto ineludible, y los educadores deben encontrar una manera de ejercer la autoridad conforme al espíritu de la libertad». La «reverencia» era uno de los mecanismos que permitían mitigar las consecuencias negativas de la afirmación de la autoridad (p. 146). En la primera de las cartas que Eliot le envió a Russell sobre este curso de conferencias rechazaba de esta idea: «Lo único que tengo que objetar al principio de ‘reverencia’ es que, sencillamente, me parece inadecuado» (Letters, p. 162).

La reverencia que Russell tenía en mente no era la reverencia a la divinidad, ni la

deferencia que le profesa un alumno a su profesor, sino más bien el respeto del profesor por la autonomía del niño: «El hombre que siente reverencia no pensará que su tarea consiste en 'moldear' a la juventud. Siente que en todos los seres vivos, pero sobre todo en los seres humanos, y en especial en los niños, existe algo sagrado, indefinible, ilimitado; algo individual y extrañamente valioso, la evolución del principio de la vida, la encarnación de un fragmento de la estúpida lucha que gobierna el mundo. En presencia de un niño, el hombre siente una humildad inexplicable, una humildad que no es fácil de defender conforme a principios racionales, y que sin embargo, de alguna manera, se encuentra más cerca de la sabiduría que la fácil confianza en uno mismo que tienen muchos padres y profesores»(p. 147). Es difícil averiguar en qué sentido Eliot pensaba que esta idea era inadecuada. Es cierto que los profesores deben respetar a los niños que tienen a su cargo, pero pedir a los profesores que «reverencien» a sus alumnos porque «son la encarnación de un fragmento de la estúpida lucha que gobierna el mundo» quizá dejó desconcertado a Eliot, que es posible que detectara en esta afirmación una especie de reverencia bergsoniana al élan vital inmanente –una reverencia que había menospreciado por considerar que era «un misticismo bastante enclenque» en una de sus tesinas (Se cita en Childs, 1997, p. 113).

Aunque Eliot no hacía referencia a la aplicación del principio de reverencia de Russell a la institución del matrimonio, es probable que su infortunado matrimonio (y el papel que Russell desempeñó en él) influyeran en su reacción a la siguiente afirmación de Principios de reconstrucción social: «Un hombre y una mujer que reverencian el espíritu vital de su pareja, y que además son conscientes de lo insignificantes que son en relación con la totalidad de la vida humana, pueden convertirse en camaradas sin interferir en la libertad, y pueden alcanzar la unión de instinto sin violentar la vida de la mente y del espíritu. La religión, que dominaba la antigua forma de matrimonio, debe dominar la nueva. Pero esta nueva religión debe basarse en la libertad, la justicia y el amor, no en la autoridad, la ley y las llamas del infierno» (p. 191). En esta época, el matrimonio de Eliot se había convertido en un tormento y el poeta había compartido su sufrimiento con Russell, como se desprende de una carta escrita en 1925 en la que el poeta alude a una conversación sobre este tema que habían mantenido diez años antes: «Todo ha sucedido como predijiste hace diez años. Eres un gran psicólogo» (Se cita en Monk, Ghost, p. 84). Dado que Eliot había internado a Vivien en un sanatorio cercano a Watford en octubre de ese mismo año para poder escribir las Conferencias Clark (Seymour-Jones, p. 420), parece razonable suponer que la predicción a la que Eliot aludía era la del deterioro mental

derivado de la mala salud de Vivien.

El objetivo general de Principios de reconstrucción social era «plantear una filosofía de la política basada en la creencia en que el impulso es más eficaz que el propósito consciente a la hora de moldear las vidas de los hombres». Russell había llegado a esta conclusión después de leer algunos libros conductistas, y más tarde halló algunas ideas que confirmaban sus teorías en la psicología de Freud (Monk, Spirit, pp. 535-536). Eliot, por su parte, siempre mantuvo una actitud de indiferencia en relación con el conductismo. Dos años después, mientras Russell impartía sus lecciones sobre La filosofía del atomismo lógico, Eliot le escribió para disculparse por no haber podido asistir al curso: «Demos [Raphael Demos, un alumno de Russell]», añadía, «me ha contado que te ha proporcionado algunos libros conductistas. No creo que Watson y los demás sean realmente importantes». No obstante, Eliot pensaba que «la vía de investigación» que Russell le había mostrado «en la conversación que mantuvimos hace unas semanas me ha impresionado profundamente, y espero que profundices a fondo en ella. Creo que es sumamente importante; además, sería muy divertido utilizarla para poner patas arriba a las ciencias biológicas» (13 de abril de 1918, Letters, 229). Es de suponer que Eliot se refería al contenido de las lecciones de Russell sobre el «atomismo lógico», lecciones que reflejaban la influencia de Ludwig Wittgenstein. El atomismo lógico de Russell ponía «patas arriba las ciencias biológicas» porque exigía un lenguaje que tuviera un único término para cada ser particular del mundo. Este requisito invalidaba los argumentos materialistas del conductismo (Monk, Spirit, pp. 516-519).

Aunque se puede interpretar que las objeciones de Eliot a Principios de reconstrucción social son una prueba de la persistencia de la postura filosófica que había adoptado en 1914, cuando el poeta comenzó a estudiar el pensamiento de Bradley, no representaban una ruptura clara con el humanismo de Russell. Indicaban tan sólo la prolongación de su reticencia al acercamiento gradual al humanismo que había iniciado en 1915. Es indudable que Eliot siguió manteniendo una relación cordial con Russell, pues reseñó favorablemente Misticismo y lógica en marzo de 1918. Russell, por su parte, tenía intención de pasar el verano de 1918 en Marlow Cottage, la casa que había alquilado junto a los Eliot, y si no lo hizo fue únicamente porque le condenaron en virtud del Acta de defensa del Reino a seis meses de prisión (Monk, Spirit, pp. 519-520).

No disponemos de pruebas claras que nos permitan determinar cuándo supo

Eliot, si es que llegó a saberlo, que Russell había traicionado su confianza con Vivien. Puede que se enterara a mediados de 1917.[82] Quizá Vivien se lo confesó parcialmente cuando Russell le comunicó que iba a dejar de verla, algo que hizo en dos ocasiones, en noviembre de 1916 y el 3 de enero de 1917 (Monk, Spirit, pp. 483, 490). Russell había encontrado una nueva amante, la aristócrata Constance Malleson (de nombre artístico Colette O'Niel). Aunque volvió con Vivien brevemente después de reñir con Colette, aquélla debió de considerar que su relación con Russell había llegado a su fin a finales de enero de 1917. Pero si le dijo algo a Eliot, no existe constancia de que lo hiciera. En cualquier caso, en esta época no se produjo una ruptura clara entre Russell y Eliot; y de las cartas que Eliot le enviaba a Russell no se desprende en ningún momento que estuviera al tanto de la aventura. Lo que está claro es que la relación íntima que mantuvo el matrimonio Eliot con Russell, que había comenzado a finales de 1915 cuando compartieron el apartamento de Russell en Bury Street, terminó en 1919.

Aunque Eliot siempre mostró una circunspección extrema en relación con esta cuestión, muchos años después, en «Thoughts after Lambeth» (1933), afirmaría que los principios éticos de Russell no eran garantía de un buen comportamiento. «Si mi religión fuera la misma que la del señor Russell», observaba, «mi visión de la conducta también serían muy similar a la suya» (Selected Essays, p. 367). Y en la nota biográfica que Valerie Eliot incluyó en su edición de las Letters, Eliot atribuía el estado mental que dio lugar a La tierra baldía a su matrimonio: «A ella el matrimonio no le hizo feliz… a mí me hizo caer en el estado mental que dio lugar a La tierra baldía» (Letters, p. XVIII). Curiosamente, el daño concreto que Eliot mencionaba es el mismo que identificaba en la carta a Ottoline Morrell que hemos citado antes: Russell «la excitó mentalmente, le hizo leer libros y la convirtió en una especie de pacifista».

Pero no se puede aceptar una interpretación tan restringida de La tierra baldía o de las experiencias de guerra de Eliot. No creo que cuando Eliot le hablaba a Ottoline Morrell del «espectáculo de Bertie» se refiriera únicamente al pacifismo de Russell. No hay que olvidar que todos estos acontecimientos tuvieron lugar a la vez que los horrores de la Primera Guerra Mundial, y que Russell fue un destacado militante pacifista. Existe una carta que Eliot le escribió a su madre coincidiendo más o menos con la composición de «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot» (23 de junio de 1918) que demuestra que la guerra le había colocado en una situación tensa que tuvo que sumar a sus problemas personales: «La presión de la vida es enorme y temo que se prolongará durante el tiempo que duren las vidas de todos los que en este momento poblamos la

Tierra. Contemplo con pesimismo el mundo en el que tendremos que vivir cuando la guerra termine» (Letters, p. 235). Ése fue el pesimismo que los primeros lectores de La tierra baldía encontraron en el poema de Eliot.

*Sector de la Iglesia Anglicana muy cercano a la liturgia y ritos católicos [N. del. T.]

**Sector de la Iglesia Anglicana de tendencia más protestante [N. del T.]

29Eliot reconocía que el debate surgió en parte por el deseo de crear interés y de aumentar la tirada de ambas revistas, pero, retrospectivamente, es evidente que los dos protagonistas se tomaron en serio esta polémica, y atrajeron a otros autores para que participaran en un debate que derivó en la controversia de la poesía pura. Véase Jason Harding, Criterion, pp. 26-43, para un análisis exhaustivo de este coloquio y de su motivación.

30James Torrens, S.J., «Charles Maurras and Eliot's 'New Life'», PMLA, 89, marzo de 1974, pp. 312-322. Más adelante estudiaremos de nuevo la relación entre Eliot y Charles Maurras.

31Eliot volvería a declarar lo mismo en «Criticar al crítico», una conferencia que dictó en la Universidad de Leeds en julio de 1961, donde explicaba que la frase en cuestión había sido motivada por una experiencia personal: una visita de su antiguo profesor Irving Babbitt. Cuando éste se enteró de que «recientemente había sido bautizado y confirmado en la Iglesia anglicana», le dijo: «Creo que deberías hacerlo público». En consecuencia «la frase memorable apareció en el prefacio del libro de ensayos que preparaba entonces, se puso en órbita y ha estado rondando mi pequeño mundo desde entonces» («To Criticize the Critic», p. 15).

32Las observaciones que realizó Eliot en After Strange Gods sobre el comentario de For Lancelot Andrewes no aclaran mucho la cuestión. El objetivo de Eliot era separar el ámbito político y cultural del religioso, reconociendo que, sin embargo, se encontraban relacionados en su fenomenología personal:

Hace algunos años, en el prólogo de un breve volumen de ensayos que escribí, hice una declaración que resumía de forma concisa mis creencias religiosas, políticas y literarias. Esta declaración se ha citado tanto que me he dado cuenta

de que, en su primera formulación, es bastante imprudente. Podría parecer que estos tres temas son igual de importantes para mí, pero no es cierto; podría parecer que suscribo estas tres creencias por los mismos motivos, algo que tampoco es cierto; y, por último, podría parecer que son inseparables, el malentendido más grave de los tres. Admito, por supuesto, que existen ciertas conexiones, pero estos vínculos iluminan mi propia mente, no el mundo exterior; y he descubierto lo peligroso que puede resultar decirles a los no creyentes que la fe es un principio político o una moda literaria, y la suma de todas, una postura dramática (pp. 27-28).

33La postura política y social que defendía Chesterton era lo que él definía –junto con Hilaire Belloc, otro converso como él– como «distributismo», una teoría muy influida por Ruskin que abogaba por el regreso a la organización económica preindustrial en la que todo el mundo aceptaba la responsabilidad colectiva por el bienestar de los demás. Al igual que Eliot, Chesterton pensaba que una comunidad eficaz tenía que ser homogénea en términos de creencia, y por eso profesó el antisemitismo en público durante toda su carrera. No se trataba de un antisemitismo racial, sino religioso. Como muchos otros cristianos, amonestaba a los judíos por empeñarse en renegar del Mesías que había alumbrado su pueblo. Sin embargo, en septiembre de 1933, ante las atrocidades de los nazis, escribió una carta al Jewish Chronicle en la que renunciaba públicamente a su postura antisemita.

34Jacques Maritain, «Poetry and Religion», The Criterion, 5, enero de 1927, pp. 7-21; 5 (mayo de 1927), pp. 214-230. Véase Gallup para la atribución.

35A Sermon Preached in Magdalene College Chapel (7 de marzo de 1948) se publicó en forma de panfleto sin ninguna otra identificación bibliográfica.

36Eliot se refería, por supuesto, al famoso comentario de Pater, que se había convertido en el lema de este movimiento estético: «El objetivo no es el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma… ¿Cómo pasaremos rápidamente de un punto a otro y estaremos siempre presentes en el foco donde aúnan sus más puras energías el mayor número de fuerzas vitales? Arder siempre con esta llama firme y diamantina, mantener este éxtasis, es triunfar en la vida» (p. 152).

371, 1922-1923, n° 2 J.M. Robertson, «Flaubert», p. 105; 2, 1932-1924, n° 6 «Evolution of English Blank Verse», p. 171; 3, 1924-1925: n° 10 «A Naturalistic Theory of Hamlet», p. 172; n° 11 Reseña de Sidelights on Elizabethan Drama, p.

456; 4, 1926, n° 2 «On Criticism», p. 44; 7, 1928: n° 1 «Burns and his Race», p. 33; n° 2 «Burns and his Race» (conclusión), p. 154; 8, 1929, n° 33 «The Scansion of Shakespeare», p. 635; 9, 1930, n° 35 «Shakespearean Idolatry», p. 246.

38Casualmente, en este libro Robertson señalaba que, recientemente, Eliot había alumbrado una valoración más positiva de Arnold que la anterior: «Incluso como crítico es tan difícil despreciar su influencia que un crítico moderno que ha arremetido contra él, el señor T. S. Eliot, le ha rendido un nuevo homenaje» (p. 105). Probablemente Robertson se refería a la Introducción de El bosque sagrado (1920) que citaremos más adelante.

39Russell escribió los Principia Mathematica en colaboración con Alfred North Whitehead, un autor de más edad que él. La obra se publicó en tres volúmenes entre 1910 y 1913 y fue un gran éxito. El objetivo de este trabajo era trasladar el rigor de las matemáticas a los razonamientos lógicos utilizando símbolos en lugar de palabras. Como se demostraría más adelante, gran parte del trabajo expuesto en Principia Mathematica –inspirado en la lógica del italiano G. Peano- ya había sido anticipado por el lógico danés Gottlob Frege. Pero Russell y Whitehead no conocían la labor de Frege cuando escribieron los Principia. En la actualidad, se considera que Frege es el fundador de la tradición filosófica analítica moderna (Monk, Spirit, p. 152).

40El recuerdo de la niñera irlandesa es una crítica a la siguiente anécdota que Russell cuenta en Por qué no soy cristiano: «Puedo decir que cuando era joven y debatía muy seriamente estas cuestiones conmigo mismo, había aceptado el argumento de la Primera Causa, hasta el día en que, a los dieciocho años, leía la autobiografía de John Stuart Mill, y hallé allí esta frase: ‘Mi padre me enseñó que la pregunta ‘¿Quién me hizo?’ no puede responderse, ya que inmediatamente sugiera la pregunta ‘¿Quién hizo a Dios?’. Esa sencilla frase me demostró, y así lo sigo creyendo, la falacia del argumento de la Primera Causa. Si todo tiene que tener alguna causa, entonces Dios debe tener una causa» (p. 6).

41Robertson era escocés. Supongo que Eliot criticaba el robusto ateísmo de este autor porque consideraba que era un vestigio del presbiterianismo fundamentalista en Escocia, conocido como Auld Licht. En su libro Auld Licht Idylls (1896), J.M. Barrie «celebraba» en un tono divertido la decadencia de ese antiguo culto escocés: «En la actualidad quedan pocas comunidades Auld Licht en Escocia, quizá porque la gente es ahora mucho más próspera, y los Auld

Lichts más devotos eran en todos los casos pobres que dedicaban los últimos años de su vida luchar para librarse del asilo».

42Vivien Eliot escribía a veces su nombre a la manera francesa, «Vivienne», como en este pasaje, y en otras ocasiones utilizaba la manera inglesa, más breve, «Vivien». He optado por esta segunda forma porque es más breve y más fácil de escribir.

43Si se quieren conocer los detalles de la relación que mantuvieron Vivien y Russell, véase Carole Seymour-Jones, Painted Shadow, y Ray Monk, Bertrand Russell: The Spirit of Solitude.

44Jewel Spears Brooker señala la importante influencia que ejerció Arnold en la estética de Eliot, sobre todo entre 1909 y 1911 (Brooker, 1988, p. 44).

45En T. S. Eliot and Ideology, Kenneth Asher acusa a los estudiosos de Eliot de no prestar la suficiente atención al compromiso del poeta con el pensamiento de Maurras, pero existe una larga tradición de excelentes comentarios sobre esa relación, una tradición que se inicia con Roger Kojecky, T. S. Eliot's Social Criticism, Londres, Faber and Faber, 1971. El estudio de John D. Margolis T. S. Eliot's Intelectual Development 1922-1939, que fue sin duda escrito antes de que apareciera el ensayo de Kojecky. Los dos útiles comentarios de Kenneth Asher sobre esta relación –T. S. Eliot and Ideology y «T. S. Eliot and Charles Maurras»– son muy posteriores, y el autor tuvo tiempo de sobra para consultar las obras anteriores. Con todo, Asher aporta algunos detalles de interés. La obra de Jason Harding, The Criterion: Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain, si bien posee un gran valor en otros sentidos, no aporta demasiado en lo que respecta a la relación de Eliot con Maurras.

Es cierto que, como dice Asher, hay algunos estudiosos que han pasado por alto la influencia de Maurras. Lyndall Gordon no menciona a este personaje en ninguna de las tres biografías que ha escrito sobre el poeta. No obstante, a Maurras se le suele mencionar, como mínimo, en la mayoría de los estudios sobre la postura ideológica de Eliot.

46Carta a Austin Warren, 11 de agosto de 1929, se cita en Arthur Hazard Dakin, Paul Elmer More, p. 269 en n.

47Margolis: «Quizá, por tanto, el ejemplo de Maurras animó a Eliot a dar el paso que su colega francés no se había atrevido a dar, y se dejó llevar por su

clasicismo laico hasta su conclusión religiosa en el catolicismo. En tal caso, puede que Paul Elmer More tuviera razón cuando afirmaba que Maurras había desempeñado un papel muy importante en la conversión de Eliot» (p. 98). La visión de Asher es distinta en cierto sentido, pues concede prioridad a la ideología política de Maurras: «La política condujo a Eliot hasta la religión, pero rara vez reconoció la existencia de un elemento político que constituía, según él lo entendía y según lo expresaba en sus escritos, una parte muy importante de su religión» (Eliot and Ideology, p. 9). Pero no estoy de acuerdo con Asher en que Eliot abrazó el anglicanismo por conveniencia.

48Maurras fue arrestado en septiembre de 1944 y fue sentenciado a muerte por colaborar con los invasores nazis. La sentencia fue conmutada por cadena perpetua, privación de las libertades civiles y expulsión de la Académie Française. Estuvo preso en Riom y en Clairvaux, y fue puesto en libertad en 1952 debido a una enfermedad de la que no llegó a recuperarse.

49Es cierto que Maurras renunció a su ateísmo en el lecho de muerte, recuperó la fe en la que había nacido y recibió los sacramentos. No está claro que Eliot estuviera al tanto de esa «apostasía» del humanismo de Maurras.

50Edward Lobb (1981), entre otros, da fe de la importante influencia del pensamiento de Arnold en la crítica social de Eliot, y afirma que «la definición de crítica de Arnold es un buen resumen de todo lo que Eliot aprovechó de su pensamiento» (p. 76). Sin embargo, no presta atención –ni él ni ningún otro estudioso, que yo sepa– a la necesidad que tenía el Eliot anglicano de distanciarse del humanismo de Arnold.

51El bosque sagrado es una recopilación de los primeros ensayos de Eliot. El más importante, y el más arnoldiano de ellos es «La tradición y el talento individual». Sin embargo, el propio Eliot afirmaba que estos ensayos pertenecían «a una época en la que me encontraba hasta cierto punto bajo el influjo de la pasión de Ezra Pound por Rémy de Gourmont», y añadía que le parecían «el fruto de la inmadurez, aunque no repudio ‘La tradición y el talento individual’» (The Use of Poetry and the Use of Criticism, p. 10).

A veces, la predilección de Eliot por los epígrafes crípticos resulta útil. Para el ensayo inicial de El bosque sagrado, Eliot eligió una cita de Rémy de Gourmont: «Lettres à l’amazone: «Eriger en lois ses impressions personnelles, c’est le grand effort d’un homme s’il est sincère» (Convertir en leyes las impresiones

personales es la gran tarea de un hombre cuando es sincera). Aunque De Gourmont no era ni mucho menos un humanista, esta declaración en concreto es compatible con el proyecto humanista de sustituir las supersticiones por las ficciones conscientes. En el prefacio a la reedición de 1928, Eliot reconocía que «en esa época» estaba «muy estimulado por los escritos críticos de Rémy de Gourmont, que fueron una gran ayuda» (p. VIII).

El título alude también a La rama dorada de Sir James Frazer, cuyo primer volumen comienza con la sacerdotisa Diana escondida en el bosque sagrado en el que se encuentra su santuario, para evitar que su futura sucesora la asesine. Parece ser que Eliot quería que el lector pensara en los sucesivos poetas y críticos que han heredado por medios sanguinarios el sacerdocio del arte. Es cierto que en los ensayos reunidos en este volumen (la mayoría publicados con anterioridad), Eliot destripaba a sus mayores. Al parecer, en esta ocasión todavía no tenía presente el «método mitológico» de Frazer.

52Lyndall Gordon habla de la cordialidad de la relación que mantuvieron Vivien y Tom con Violet y Sydney Schiff. Gordon considera que esta pareja sustituyó a Pound, no a Russell: «Otra de las razones del tono especial de estas cartas es que al parecer Schiff sustituyó a Pound como mentor de Eliot cuando Pound abandonó Inglaterra hacia el final de la Gran Guerra. En las cartas de esta época, Eliot le confiaba a Schiff sus planes de trabajo y le enseñaba las obras en las que estaba trabajando» (Eliot’s New Life, p. 682). «Oddly, Gordon says almost nothing… they shared with Russell».

53Como judíos no practicantes y amigos y admiradores de Marcel Proust, los Schiff eran unos de los mecenas de las artes humanistas más atractivos de la época. En 1936, cuando murió Scott Moncrieff dejando inacabada su traducción de À la Recherche du temps perdu, se le pidió a Schiff que terminara la traducción. Los Schiff tenían un salón en París y otro en Londres, y fue en una de sus fiestas donde tuvo lugar el famoso desencuentro entre Joyce y Proust. Sydney Schiff patrocinó también a Wyndham Lewis, concediéndole algunos «préstamos» y comprando algunas de sus pinturas, aunque el artista, en lugar de corresponderle, realizó un retrato satírico de él en The Apes of God. Eliot publicó dos relatos breves de Schiff en The Criterion: «The Thief», Criterion, 1.2, enero de 1923, pp. 188-191; y «Céleste», Criterion 2.7, abril de 1924, pp. 332-348; este último era una crónica ficticia de la muerte de Proust.

54Para la actitud de Eliot en relación con el pragmatismo, véase Donald J.

Childs, «Risking Enchantment: the Middle Way between Mysticism and Pragmatism in Four Quartets», en Lobb, pp. 107-130.

La aversión que Eliot sentía por el pragmatismo es innegable. En una fecha tan tardía como 1958, Eliot reprendía a Herbert Read por un comentario que a su juicio era muy cercano al pragmatismo (1 de abril de 1958. Herbert Read Collection, University of Victoria).

Que el joven Eliot, por sorprendente que parezca, aceptaba la percepción spenceriana de que la evolución era sinónimo de progreso lo demuestra un ensayo sobre Josiah Royce que escribió cuando estaba en la universidad. En este ensayo denunciaba «el uso de la expresión 'Evolución de la religión'»: «Creo que la palabra evolución se utiliza en la actualidad en un sentido demasiado amplio y deplorable. El tipo de hechos que, a mi entender, se pueden describir adecuadamente en términos de evolución son aquéllos en los cuales una relación continua entre tendencia orgánica y entorno final se puede expresar más o menos cuantitativamente, según un criterio de valor. Tenemos derecho a considerar que el valor humano es el criterio de la evolución natural, pero ¿cuál es el criterio para la religión o la sociedad?» (Gray, p. 110, MSS, pp. 1-2). Darwin, como es sabido, no afirmaba que el proceso de la evolución tuviera un fin, e insistía en la naturaleza azarosa de este fenómeno, matizada por la adaptación al entorno, que era a su vez contingente e impermanente. Eliot no criticaba la visión spenceriana de la evolución, sino su aplicación a la religión.

55Citado por Paul Elmer More en su reseña de Humanism in America, «A Revival of Humanism». The Bookman, Nueva York, 72, marzo de 1930, 1-11, p. 10.

56La tesina en cuestión era «Relation between Politics and Metaphysics». Véase Douglass, 1986, y Childs, 1993 en Lobb, 1997.

57Aunque la teoría de la relatividad especial de Einstein apareció en 1905, las obras de Max Planck, Niels Bohr y Werner Heisenberger sobre la física cuántica, que fueron las que introdujeron el principio de indeterminación en la imagen física del mundo, todavía no se habían publicado.

58El primer estudio que examinó en detalle la influencia de la filosofía de Bradley en la poesía de Eliot fue Anne C. Bolgan, What the Thunder Really Said. En su época de estudiante, Bolgan se topó con la tesis olvidada de Eliot en

la biblioteca de Harvard y, más tarde, le convenció para que la publicara. Como sugiere el título del libro de Bolgan, este estudio se centra en La tierra baldía.

La obra de Piers Gray, T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development 1909-1922, Nueva Jersey, Harvester Press, 1982, es un análisis más general, y sitúa el estudio de Eliot sobre Bradley en el contexto del pensamiento antropológico de la época en que se publicó.

En tiempos más recientes, Jewel Spears Brooker ha publicado Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism, una obra que reexamina la relación entre los estudios filosóficos de Eliot y su poesía.

Aunque estoy en deuda con todos estos estudios, la perspectiva que he adoptado es un tanto diferente, pues considero que el análisis de la obra de Bradley está condicionado por la relación filosófica y personal que mantuvo con Russell.

59El siguiente pasaje ilustra la atormentada sutileza a la que debe recurrir el monista para postular la posibilidad del conocimiento sin caer en el solipsismo ni en el dualismo: «Es esencial para la doctrina que he bosquejado que el símbolo o signo no sea amputado arbitrariamente del objeto que simboliza, aunque se aísle con fines prácticos… Todo símbolo, a mi entender, es algo más que un mero símbolo, y mantiene una continuidad con aquello que simboliza. Sin palabras, no hay objetos. El objeto que se experimenta pero no se denomina no es aún un objeto, pues no es más que un montón de percepciones particulares; para llegar a ser un objeto tiene que presentar identidad en la diferencia a lo largo de un periodo de tiempo» (Knowledge and Experience, p. 132. Cursiva añadida).

60El ensayo llevaba el título malicioso «¿Parece, señora? No es» (Monk, Spirit, p. 115).

Según G. Lowes Dickinson, contemporáneo de Russell y líder de la cohorte de estudiantes que seguían a Russell, Tomlinson, un personaje con el tiempo se acabaría convirtiendo en el obispo de Gibraltar, fundó la sociedad de los Apóstoles a principios del siglo XIX. En las reuniones se solía presentar un artículo escrito por uno de los miembros. Durante el mandato de Dickinson, la mayoría de los miembros de la sociedad eran homosexuales. Entre las figuras que pertenecieron a esta sociedad a finales del XIX y principios del XX se encontraban los filósofos Alfred North Whitehead y G.E. Moore. Más adelante, también formarían parte de ella figuras como E.M. Forster, Lytton Strachey,

Leonard Woolf y John Maynard Keynes. Si se quiere profundizar en la historia de los Apóstoles, véase el libro de Cline y Dickinson, que es la obra que he consultado para realizar estos breves apuntes.

61Probablemente, lo que Eliot pensaba destruir en esta versión segunda versión era la metafísica de Bradley. Lo cierto es que, a pesar de que en la «Conclusión» de su obra Eliot afirmaba que, en términos generales, seguía estando de acuerdo con Bradley, las siguientes declaraciones contradicen directamente el monismo idealista de este filósofo: «Por lo que respecta a los objetos, he llegado a la conclusión de que ningún objeto es mental; y por lo que respecta a la actividad mental, creo que la actividad fisiológica o actividad lógica, independientemente, son más importantes que lo que llamamos la actividad de la mente» (p. 153).

La actividad fisiológica y la actividad lógica no son, por descontado, equivalentes. La idea general que intenta expresar Eliot es que nuestra experiencia psicológica es epifenomenal, es decir, una especie de espuma en el importante mar de la fisiología o en el de la lógica. Si sólo admitimos la existencia de actividad psicológica, defendemos una postura conductista –unas ideas por las cuales Russell se sentía muy atraído en esta época, aunque no creo que Eliot experimentara esta misma atracción. Si sólo admitimos la actividad lógica, estaríamos de acuerdo con la fenomenología de Husserl.

Eliot estaba familiarizado con Husserl, pues le mencionaba en su tesis (p. 138), junto a Meinong, y consideraba a ambos discípulos de Brentano, el fundador del movimiento de la fenomenología, según el cual los fenómenos mentales son reales y se puede acceder a ellos directamente. Muchos años después (16 de febrero de 1940. University of Victoria), le explicaría a Montgomery Belgion que, si se hubiera dedicado a la filosofía, se habría convertido al final en «una especie de Husserl o de Heidegger de segunda categoría» (Heidegger fue discípulo de Husserl en sus comienzos).

62«Además de proporcionar a la pareja un lugar donde vivir, Russell le regaló a Eliot unas tres mil libras en bonos (como pacifista, se sentía obligado a renunciar a esta cantidad en favor de la pareja), les ayudó con sus gastos cotidianos y, según Ottoline, le pagó las clases de baile a Vivien y la colmó de regalos, ‘ropa interior de seda y otras tonterías’» (Monk, Spirit, p. 442).

63Esta valoración favorable de Santayana se contradice con la carta que le escribió a Sydney Schiff unos años después: «Nunca me ha gustado Santayana,

pues siempre he tenido la sensación de que su actitud es en esencia femenina, y que su filosofía no refleja un auténtico interés por las cosas, sino un deseo de parecer elegante. Pero, sin embargo, pienso que todo el mundo debería leer ‘La razón en el sentido común’ u otras obras suyas. Los artículos que escribió para Athenaeum eran excepcionalmente malos. En cualquier caso, me gustaría saber qué opinión te merece a ti» (agosto de 1920. Letters, p. 394).

64T. S. Eliot, «A Commentary», Criterion, 12, abril de 1933, pp. 468-473, p. 473. En este punto, Eliot estaba de acuerdo con las enseñanzas del catolicismo romano. He aquí un extracto de la entrada correspondiente a «Idolatría» de la Catholic Encyclopaedia: Pero, de todos los idólatras presentes o pasados, ¿cuántos son capaces de distinguir entre el único Creador de todas las cosas y Sus criaturas? Y, después de establecer esta distinción, ¿cuántos son lo suficientemente perversos para adorar a la criatura en lugar de adorar al Creador? Parece razonable, cristiano y caritativo suponer que los «falsos dioses» de los paganos eran, en su conciencia, el único Dios verdadero que conocían, y que, dado que su culto era acertado en su intención, iba destinado al único Dios verdadero que se había revelado a los judíos y a los cristianos. «El día que Dios juzgue los secretos de los hombres, por Jesucristo… los gentiles que no conocen la ley serán juzgados por su conciencia» (Romanos, 2: 14-16). Dios, que desea que todos los hombres se salven, y Cristo, que murió por todos que habían pecado desde Adán, se sentiría frustrado en sus misericordiosos designios si el príncipe de este mundo se llevara a todos los idólatras.

65Como monista bradleiano, Eliot no estaba de acuerdo en que uno pudiera establecer una distinción clara entre la imaginación y la realidad, pues todo subsistía en el mismo estado de ser –forzosamente, pues los monistas afirman, ex hypothesi, que sólo hay un estado del ser. He aquí un par de pasajes destacados de Knowledge and Experience:

Con los objetos de la imaginación que se suele distinguir, con el nombre de «supuestos», de los objetos de la creencia, que pueden ver verdaderos o falsos. No creo que esta distinción sea necesaria… todo objeto es real en la medida en que es objeto de atención, y cuando afirmamos que se ha producido un error o una alucinación, no le prestamos atención al objeto en sí, sino a la experiencia (p. 121).

…la aprehensión de un objeto que se considera imaginario no se diferencia en esencia de la aprehensión de cualquier otro objeto, a menos que nos inventemos

una realidad externa a la cual se «adaptan» las ideas (p. 123).

Tanto Meinong como Husserl eran discípulos de Brentano. Esa tradición era el principal enemigo del atomismo lógico de Russell. Por supuesto, la mayoría nos hemos «inventado una realidad externa». La mayoría, en una palabra, somos dualistas aristotélicos e imaginamos, en términos más o menos generales, que tanto los fenómenos mentales como los fenómenos físicos son reales, y que los unos afectan a los otros de una manera que no tenemos demasiado clara.

66«Centro finito» es el término que utilizaba Bradley para definir a la conciencia que experimenta. La intención de Bradley al emplear esta expresión era subrayar la parcialidad o naturaleza limitada de nuestra conciencia en comparación con el campo de las experiencias posibles, y también su particularidad o singularidad en comparación con la universalidad de lo Absoluto. Como se indica en esta cita, hay que diferenciar el centro finito del yo, pues esta expresión alude únicamente al yo que experimenta, a sus sentimientos y emociones aislados de otros rasgos como la memoria, la volición, etc., que, juntos, conforman la totalidad del yo.

67A Eliot no le convencía del todo el proyecto de los Principia Mathematica, el tema del curso de Russell al que asistió en Harvard. Al principio de su tesis, señalaba que la posición de Bradley era totalmente opuesta a la de Russell y Moore (Knowledge and Experience, p. 29 en n.). A lo largo de las páginas de esta tesis, Eliot retoma este conflicto en varias ocasiones. En un pasaje de la obra citaba la lista de las cinco teorías del conocimiento que había acuñado Russell, y señalaba que «todas estas explicaciones carecen en última instancia de significado, debido a que confunden el punto de vista práctico [Russell] con el metafísico [Bradley]» (p. 88). A pesar de estos gestos, Eliot acabaría abandonando el idealismo bradleiano, y parece razonable suponer que la influencia de Russell fue uno de los factores que intervinieron en esta decisión.

Cuando Eliot, mucho después, elogiaba los Principia Mathematica en un «Commentary» de The Criterion, restaba importancia a la influencia que esta obra había ejercido en la lógica y en la matemática, y subrayaba su relevancia en relación con la claridad retórica: «Los jóvenes que siguen estudiando la lengua inglesa una vez cumplidos los quince o los dieciséis años deberían saber cómo se ha formado el lenguaje, deberían aprender algo acerca de la historia de la gramática y de la gramática comparada, y entender hasta qué punto la obra de los lógicos ha contribuido ha que el inglés sea una lengua que permite pensar con claridad y precisión en cualquier tema. Los Principia Mathematica han sido

más importantes para nuestro lenguaje que para las matemáticas», Criterion, 6, octubre de 1927, p. 291.

68Peter Ackroyd por ejemplo, apenas menciona el humanismo en la biografía de T. S. Eliot que publicó en 1984. Sólo utiliza esta palabra cuando analiza la etapa universitaria de Eliot. Ayckroyd habla del «humanismo de Babbitt», que, según afirma, «Eliot criticaría más adelante» (p. 36).

69Otro pensador cuyas ideas seguramente influyeron en la decisión de Eliot de abrazar el cristianismo –aunque no la fe anglicana– fue T.E. Hulme. Sabemos que Eliot admiraba la crítica de Hulme al humanismo y su insistencia en la veracidad histórica del pecado original. Parece muy probable que sus ideas fueran el estímulo que animó a Eliot a acercarse a la religión anglicana. Pero, aunque Eliot entró en contacto con el pensamiento de Hulme en 1916, analizaré la influencia de este autor cuando estudiemos la conversión de Eliot.

70Aunque no cabe duda de que Eliot no admiraba la personalidad de Russell, sino su capacidad intelectual y su filosofía, el filósofo tenía un gran atractivo personal. Sin duda el poeta supo apreciar la amabilidad que demostró al ofrecer su apartamento a la joven pareja y al asignar a Eliot las ganancias que obtuvo con los bonos durante la guerra.

71Las reseñas y artículos son: Theism and Humanism de A. J. Balfour. IJE, 26, enero de 1916, pp. 284-289; The Philosophy of Nietzsche, de A. Wolf (1915), IJE, 26, abril de 1916, pp. 426-427; Conscience and Christ: Six Lectures on Christian Ethics, de Hastings Rashdall. IJE, 27, octubre de 1916, pp. 111-112; Group Theories of Religion and the Religion of the Individual, de Clement C. J. Webb, IJE, 27, octubre de 1916, pp. 115-117; «The Development of Leibniz' Monadism», The Monist, 27, 1915-1916, pp. 566-576; Elements of Folk Psychology. Outlines of a Psychology's History of the Development of Mankind, de Wilhelm Wundt, trad. de E.L. Schaub, IJE, 27, enero de 1917, pp. 252-253; Religion and Science: a Philosophical Essay, de John Theodore Merz, IJE, 27, octubre de 1916, p. 125; Philosophy and War, de Emile Boutroux, trad. de Fred Rothwell. IJE, 27, octubre de 1916, p. 128; The Ultimate Belief, de A. Clutton Brock, IJE, 27, octubre de 1916, p. 127 [Gallup enumera todos los demás, pero ignora éste en concreto]; Mens Creatrix, de William Temple. IJE, 27, julio de 1917, p. 542; Religion and Philosophy, de R.G. Collingwood, IJE, 27, julio de 1917; «An American Critic», The New Statesman, 7, 24 de junio de 1916, p. 234 (reseña no firmada de Aristocracy and Justice de Paul Elmer More); «Recent

British Periodical Literature in Ethics», IJE, 28, enero de 1918, pp. 270-277; «Style and Thought», reseña de Misticismo y lógica de Bertrand Russell, The Nation, 22, 23 de marzo de 1918, pp. 94-95.

72Lyndall Gordon comenta algunas de estas reseñas. Pero, en lugar de encontrar pruebas que demuestran que Eliot defendía una postura escéptica humanista, afirma que critica una versión «demasiado tibia, demasiado liberal» del cristianismo que se expresaba en los libros reseñados (109-110). John Margolis también examina estos ensayos. Presupone que, en esta época, Eliot era humanista, y detecta algunos destellos de interés en la religión (pp. 16-21). Mi interpretación se encuentra más próxima a la de Margolis que a la de Gordon, pero discrepa de ambas.

73En su tesis, Eliot cita la teoría de la mentalidad participativa primitiva de Lévy-Bruhl, que diferencia de la mentalidad analítica del hombre civilizado, y la contrapone a la epistemología de Russell: «La teoría de Meinong se basa en el principio de la realidad de los objetos: todo lo que es real es un objeto. Aparentemente, Russell toma como punto de partida la realidad de los universales y de los datos de los sentidos, y, a partir de estos elementos, que no son en absoluto los más elementales en el orden del conocimiento, construye el mundo externo» (p. 105).

Y, después de la expresión «orden del conocimiento» añadía el siguiente comentario: «Cf. '…La mentalité des sociétés inférieures… comporte bien des représentations abstraites, et des représentations générales; mais ni cette abstraction, ni cette généralité ne sont celles de nos concepts', Lévy-Bruhl, Les Fonctions Mentales, p. 137 [«La mentalidad de las sociedades inferiores… comporta varias representaciones abstractas y términos generales; pero ni estas abstracciones ni estas generalizaciones son nuestros conceptos»].

74De nuevo nos encontramos con el implacable juicio de la actitud de Arnold que ofrecía Robertson: «Al final no sólo descubrimos que niega la divinidad de Jesús e insiste, con Renan, en negar la veracidad de los milagros, sino que se mofa de un modo irreverente de la doctrina de la Trinidad y explica que el único significado real que se le puede atribuir al nombre de Dios, es el de 'algo que no es nuestro, sino que está destinado a los virtuosos'. Y, mientras tanto, se dedica a ir a misa con asiduidad, toma con regularidad el santo sacramento, se refugia en Oriente cuando la tradición o la psicología lo exigen, loa a la Iglesia anglicana y a la más razonable de las instituciones, y suplica incansablemente que se lea la

Biblia por su interés literario en las escuelas y en los hogares» (Modern Humanists Reconsidered, Londres, Watts, 1927, p. 125).

75Ésta es la versión que ofrece Monk de la intervención de Russell:

El fin de semana que Eliot se fue a Garsington [abril de 1917], se suponía que su barco debía zarpar de vuelta a los Estados Unidos para presentarse a sus exámenes de posgrado en filosofía en Harvard. Russell le ayudó a eludir este compromiso escribiendo el siguiente telegrama al padre de Eliot: 'LES ACONSEJO ENCARECIDAMENTE QUE TELEGRAFÍEN A TOM ADVIRTIÉNDOLE QUE NAVEGAR BAJO LAS CIRCUNSTANCIAS ACTUALES RESULTA ESPECIALMENTE PELIGROSO A NO SER QUE MEREZCA LA PENA ARRIESGAR LA VIDA PARA DOCTORARSE'. El padre de Eliot declaró que «no estaba especialmente satisfecho con el lenguaje que empleaba el profesor Russell en su telegrama», y su madre le escribió a Russell que «estoy segura de que usted hará todo lo posible para que mi hijo se dedique profesionalmente a la filosofía», y confirmaba que tenía «una fe ciega en su filosofía, pero no en sus versos libres». Durante un tiempo, al menos, Russell logró su propósito de retener a Eliot en Londres (Monk, Spirit, p. 454).

76La teoría de Donald Gallup, que sostiene que el personaje de Appleplex está basado en Ezra Pound, se suele aceptar como verdadera, pero es bastante enclenque. No se puede definir a Pound como una persona que estudiara «ciencias biológicas y físicas». Russell parece un candidato mucho más firme. Veáse Donald Gallup, T. S. Eliot and Ezra Pound: Collaboration in Letters. Seymour-Jones también sostiene que Eliot tomó como modelo a Russell (Painted Shadow, pp. 200-202).

Esta historia no se ha estudiado en profundidad. En T. S. Eliot and Prejudice, Christopher Ricks le dedica algunas páginas (pp. 115-122), pero ignora el contexto biográfico, y afirma que la historia «no encaja ni desentona del todo con los estereotipos» (p. 118). Después, sigue analizando el relato (la primera parte) y sitúa el asesinato «en Gopsum Street», y lo relaciona con un crimen que apareció en los periódicos (pp. 130-132).

En Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot, Kristian Smidt también se limita a analizar las implicaciones filosóficas y religiosas del relato. Ambos dan por sentado que Eeldrop es Eliot, pero ninguno especula sobre la identidad de Appleplex. Y Smidt atribuye a Eliot las opiniones de ambos interlocutores.

77Da la sensación de que esta observación es una combinación de las actitudes de Bradley y de Russell. Bradley, por supuesto, se concentraba en el individuo (el «centro finito») como único sujeto ético. Russell, por su parte, negaba que los universales tuvieran significado alguno. En su lógica, sólo las referencias inequívocas a seres específicos tenían significado.

78Seymour-Jones sostiene que el objeto de la befa era Vivien (Painted Shadow, pp. 200-202), pero no aporta prueba alguna que respalde esta afirmación, y parece poco probable, a la luz de las pruebas disponibles.

79Teniendo en cuenta que era un tipo tímido de treinta años, con una mujer enferma, y de constitución poco robusta, las posibilidades de que Eliot acabara en la infantería del ejército estadounidense eran muy remotas. Aunque en virtud de su formación, seguramente habría logrado el rango de oficial, los subalternos de infantería fueron los que tuvieron la tasa de heridos más elevada en el ejército británico. Sin duda tenía en mente las suertes de T.E. Hulme –de más edad que él– y Jean Verdenal, entre muchos otros.

80Lyndall Gordon sostiene que, a lo largo de su vida, Eliot utilizó con crueldad a las mujeres como material poético:

Resulta curioso que todas [las mujeres] fueron asimiladas a lo que parece una pauta casi predeterminada. Emily Hale provocó los momentos sublimes; Vivienne, la sensación de pecado, además de proporcionar durante su primer matrimonio, el martirio en vida. Más tarde, la sensata y eficiente Mary Trevelyan le ofreció durante una buena temporada el aliento que necesitaba en los años de penitencia. Para ella, su amistad era un compromiso; para Eliot, algo secundario. Su pasión por la inmortalidad era tan dominante que le permitió rechazar a todas estas mujeres con una firmeza que destrozó sus vidas. Por otra parte, en su poesía y en sus obras teatrales las transformó en material artístico. De este modo, Emily y Vivienne, se convirtieron en emblemas alegóricos de la visión y el horror que llevan sus obras hasta los límites de la experiencia y más allá («Eliot and Women», en Bush, 1991, p. 20).

Y Seymour-Jones retrata a Eliot como un marido bastante incompetente. En ninguno de estos ensayos se le concede la importancia suficiente al daño que debió de sentir Eliot a raíz del adulterio de Vivien con Russell.

81En La filosofía y el espejo de la naturaleza, Rorty afirma que el crítico debe

ser un «ironista» capaz de proferir «evasivas» benignas o de imitar. Y está «dispuesto a abstenerse de la epistemología –de pensar que haya un conjunto especial de términos en que deben ponerse todas las aportaciones a la conversación– y… estar dispuestos a adquirir la jerga del interlocutor en vez de traducirla a la suya propia». Ésta es la actividad hermenéutica de «imitar modelos de phrónesis más que de episteme», es decir, de pensamiento (u opinión) más que de conocimiento (p. 318, 319). Desde luego, Eliot jamás habría adoptado esta conducta intelectual.

82Seymour-Jones afirma (en Painted Shadow, pássim) que Eliot se enteró poco después de que comenzara la relación, y que la toleró por motivos económicos y para lanzar su carrera: «De no ser por Russell, que pagaba las facturas cotidianas de Eliot y los 'extras' que ambos consideraban esenciales, el poeta no habría podido llevar un estilo de vida que se encontraba muy por encima de sus posibilidades y que le permitió tomar contacto con el grupo de Bloomsbury. De hecho, muchos de los miembros de este grupo formaban parte de este tipo de 'matrimonios abiertos' como el de Tom y Vivien… Era un ambiente bohemio en el que los Eliot se sentía a gusto, un ambiente en el que las convenciones burguesas se habían abandonado hacía mucho tiempo» (p. 154). Puede que Eliot conociera la existencia de esta relación, pero me resulta difícil pensar que estaba dispuesto a obtener beneficios de la infidelidad de su esposa, como insinúa Seymour-Jones.

3

Escribir poesía en tiempos de guerra

Al principio del capítulo anterior expliqué que pospondría el análisis de la poesía que escribieron Eliot y Stevens en los años de la Primera Guerra Mundial hasta que hubiera analizado aquellos fragmentos de la prosa y la correspondencia de Eliot que demuestran que éste adoptó –al menos de forma provisional– una postura humanista hostil hacia las creencias religiosas. Y señalaba, además, que no era necesario hacer lo propio en el caso de Stevens, pues se suele dar por sentado que, en esencia, tenía una visión humanista de la religión: consideraba que las creencias religiosas eran fantasías o ficciones. En este capítulo examinaré los poemas que escribieron y publicaron ambos poetas antes, durante y después de la guerra con dos objetivos en mente. En primer lugar, intentaré demostrar que en la poesía de estos dos autores encontramos los mismos prejuicios humanistas contra la religión, aunque las sátiras de Stevens eran mucho más moderadas que las de Eliot. Y, en segundo lugar, determinaré hasta qué punto el trauma de la Primera Guerra Mundial se refleja en su poesía.

Como acabamos de analizar la relación que mantuvo Eliot con Bertrand Russell, parece apropiado comenzar por el análisis de «Mr. Apollinax», un poema escrito probablemente en 1916,[83] pues en estos versos el poeta rememora un par de acontecimientos sociales que tuvieron lugar un año antes en Cambridge, Massachusetts, en los cuales estuvo presente Russell. (Se suele aceptar que el personaje de Apollinax es un retrato satírico de Russell.) Uno de estos episodios tuvo lugar en la mansión de una coleccionista de arte, la señora Gardner, el lugar donde Eliot conoció a Russell (Imperfect, p. 29); el otro, en casa de un profesor de Harvard –bien en la de William Henry Schofield (la opción de Valerie Eliot, en Letters, p. 483) o bien en la de Benjamin Apthorp Gould Fuller (la opción de Lyndall Gordon) (Imperfect, p. 29) Lo más probable es que la escena se desarrolle en casa de Schofield, un hombre de edad más avanzada. A juzgar por la semblanza favorable de Fuller que se recoge en una carta que Jean Verdenal le escribió a Eliot, parece poco probable que éste decidiera convertir a este profesor

en objeto de burla.

Verdenal había conocido a Fuller en París en 1912, y le describía como «un homme charmant, bon garçon, aimable, très joyeux camarade avec tout le monde et plein d'anecdotes» [un hombre encantador, un buen tipo, amable, siempre alegre y pródigo en anécdotas] (Letters, p. 30).[84] En la versión preliminar de «Mr. Apollinax» Eliot deja bien claro que se trata de dos episodios distintos: «en el palacio de la señora Phlaccus, y de nuevo en casa del profesor Channing-Cheetah», reza el verso 6 (March Hare, p. 303). Esa secuencia encaja con la versión de Gordon, que sostiene que Eliot conoció a Russell en la mansión de Gardner.

El narrador del poema compara a Apollinax con algunas deidades paganas: el imaginario Fragilion, «esa huraña figura entre los abedules», «Príapo en el cenador» y «el viejo del mar» (Poseidón o Neptuno). Ninguna de estas caracterizaciones cargadas de alusiones es favorable. En una imagen bastante surrealista (casi diez años antes de que surgiera este movimiento), se dice que Apollinax se reía «como un feto irresponsable» (un verso que Harriet Monroe suprimió cuando publicó el poema en Poetry). Pero su risa es, además, «submarina y profunda… como la del viejo del mar». Por tanto, al igual que Neptuno, Apollinax observa impasible cómo «afligidos cuerpos ahogados bajan a la deriva en el silencio verde». Esta imagen desentona tanto con el resto del poema que uno se siente tentado a atribuirle cierto significado personal. Lo más obvio sería interpretar que representa la indiferencia de Russell ante el fracaso del matrimonio de Eliot, pero semejante interpretación sería prematura a mediados de 1916. Otra posibilidad es que el autor tuviera en mente los innumerables cadáveres sembrados en los campos de batalla de Francia y de Flandes, unas muertes que Russell había sido acusado de deshonrar con su oposición a la guerra. Aunque es imposible establecer una única interpretación, lo cierto es que la imagen del ahogado aparece de forma recurrente en los primeros poemas de Eliot, como atestiguan «Prufrock» y La tierra baldía.

Los versos siguientes también son surrealistas y desconcertantes. El narrador busca a ver si la cabeza de Apollinax «rodaba bajo una butaca / o sonreía sobre una mampara / con algas en el pelo». La imaginería de la existencia submarina recuerda los versos finales de «Prufrock»:

Nos hemos demorado en las cámaras del mar

junto a ondinas enguirnaldadas de algas, en rojo y pardo,

hasta que nos despierten voces humanas y nos ahoguemos.

El decapitado Apollinax recuerda a San Juan Bautista, una figura a la que también se invoca en «Prufrock». Pero estas «reminiscencias» apenas poseen valor hermenéutico. Lo único que tenemos son imágenes macabras de Apollinax. Todo parece indicar que no pretenden asustar ni incitar al odio, sino que se trata de imágenes cómicas. Pertenecen a la imaginación íntima del narrador y, más que aludir a algún rasgo concreto de Apollinax / Russell, hacen referencia a su actitud. Podría pensarse que Eliot considera que Russell es un intelecto sin cuerpo, pero los siguientes versos contradicen esta lectura:

Oí el golpear de los cascos del centauro en el suave césped

mientras su grave y apasionada conversación devoraba la tarde.

Teniendo en cuenta que, tradicionalmente, los centauros se suelen relacionar con el bullicio y la lujuria, con esta alusión Eliot retoma la caracterización previa de Apollinax como «Príapo en el cenador». Quizá sería pertinente recordar que el centauro Quirón era el mentor de numerosos héroes griegos, como Heracles, Aquiles, Jasón y Asclepio, del mismo modo que Russell fue el mentor de Eliot.

Lo que no acaba de quedar claro es si debemos quedar horrorizados o encantados con el comportamiento y los modales de Russell. Lo único que podemos asegurar es que Russell / Apollinax es demasiado intenso para los Schofield, que son incapaces de entender su risa «submarina y profunda» y su «seria y apasionada conversación», y que, cuando lo entienden lo desdeñan:

«Es un hombre encantador» – «Pero, al fin y al cabo, ¿qué quería decir?»

«Sus orejas aguzadas… Debe estar desequilibrado»

«Dijo algo a lo que quizá podría haber replicado».

Al narrador, estos distinguidos personajes de Harvard no le impresionan demasiado: «De la viuda Sra. Phlaccus,[85] y del Profesor y la señora Cheetah / recuerdo una rodaja de limón y una mordida pastita de almendras».

El poema termina con la ridiculización de los anfitriones de Harvard, y, por tanto, la impresión que se le transmite al lector es que el blanco de las burlas son ellos y no Russell. Pero en 1920, después de romper con Russell, cuando el poema apareció en Ara Vos Prec, Eliot añadió a «Mr. Apollinax» un epígrafe de Luciano, el autor satírico del siglo II. Eliot no cita la fuente, algo insólito en él: Ωηατ α νοωελτψ! Βψ Ηερχυλεσ, Ωηατ α μαρωελ. Α ρεσουρχεφυλ μαν. («Oh qué gran novedad. Por Hércules, qué paradojas. ¡Hombre ocurrente!») Parece probable que Eliot añadiera esta cita irónica para indicar su desencanto con Russell, lo cual implicaría que en 1916, cuando escribió el poema, todavía no se sentía desilusionado.

El retrato de Russell es como mínimo ambiguo, aunque, después de añadir el epígrafe, se convierte en una semblanza decididamente negativa. Al comparar a Apollinax con Príapo y con un centauro, Eliot subraya la corporeidad y la sexualidad de Russell, dos aspectos de su personalidad que es difícil que observara en Harvard pero que sin duda advirtió durante el ménage à trois del apartamento de Bury Street. Puede que a Eliot se le ofreciera otra oportunidad de observar la personalidad priápica de Russell en enero de 1916, cuando éste agasajó a Vivien con unas vacaciones en Devon. Eliot se quedó en el apartamento de Russell, y más tarde se desplazó hasta allí para pasar con ellos el fin de semana (Letters, p. 117). Sin embargo, en la correspondencia de Eliot no encontramos indicios de su desencanto hasta mucho más tarde. Quizá tolerara los escarceos amorosos de Russell con el atolondramiento de un joven de veintiocho años que contempla las ambiciones eróticas de un hombre de cuarenta y cuatro.

Sea lo que fuera lo que Eliot pensaba del comportamiento social de Russell en esos años, ya hemos visto que compartía su aversión humanista por el cristianismo y que en los dos últimos años de la guerra publicó dos poemas en

The Little Review en los que ofrecía un retrato satírico del cristianismo, o al menos de la Iglesia cristiana: «El hipopótamo» (julio de 1917) y «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot» (abril de 1918). A diferencia de «Domingo por la mañana» de Stevens, un poema en el que, como veremos más adelante, el poeta se limita a tolerar la apostasía, los poemas de Eliot ridiculizan el culto religioso. Resulta difícil no interpretarlos como una condena del cristianismo o, por lo menos, como una condena de las instituciones eclesiásticas y de las prácticas de culto cristianas.

En «El hipopótamo» se condena de un modo inequívoco a la Iglesia oficial (sea romana o anglicana) por la corrupción derivada de las preocupaciones mundanas. Para conocer el verdadero significado del epígrafe, «Y cuando se lea esta epístola entre vosotros, haced que se lea también en la iglesia de Laodicea», hemos de consultar la Epístola de San Pablo a los colosenses, que es de donde Eliot extrajo la cita. San Pablo habla de la corrupción, aunque se refiere a la corrupción de los legos, no a la del clero (en tiempos de San Pablo aún no había clero, por supuesto): «Mortificad vuestros miembros terrenos, la fornicación, la impureza, la liviandad, la concupiscencia y la avaricia, que es una especie de idolatría, por las cuales viene la cólera de Dios, y en las que también vosotros anduvisteis un tiempo, cuando vivíais en ellas. Pero ahora deponed también todas estas cosas: ira, indignación, maldad, maledicencia y torpe lenguaje» (Colosenses, 3: 5-9). Está claro que el autor de «El hipopótamo» considera que la Iglesia de su época no cumple el mandamiento de San Pablo.[86]

El contraste entre este poema y «Mañana de domingo» de Stevens, publicado tan sólo diecinueve meses antes, no puede ser más marcado. Stevens contempla con indulgencia a una mujer que prefiere remolonear en casa antes que ir a la iglesia, una situación que se describe por medio de la sinécdoque como las «complacientes demoras al tocador», y después plantea una pregunta retórica:

¿No podrá ella encontrar en consuelos del sol,

en la fruta mordaz y en claras, verdes alas,

en un bálsamo o alguna belleza de la tierra,

algo que respetar, como la idea del cielo?

Esto es precisamente lo que San Pablo prohíbe a los colosenses y a los laodiceos que quieran ganarse el reino de los cielos. Mientras que en «El hipopótamo» se reprueba a la Iglesia por no vivir de acuerdo con la ética paulina, en «Mañana de domingo» se reflexiona sobre la futilidad de esa ética.

Es cierto que el hecho de que Eliot se burle de la Iglesia no quiere decir que se distancie de la doctrina que representa. Los creyentes suelen criticar la institución de la Iglesia. Pero es difícil concebir que un creyente ridiculice la Ascensión de Cristo a través del retrato meramente «carnal» del hipopótamo. Aunque la imagen de Eliot está más inspirada en las representaciones pictóricas de la Ascensión que en un pasaje concreto de la Biblia, la parodia es innegable:

Vi al pótamo echar a volar

ascendiendo desde las húmedas sabanas,

y coros de ángeles en torno a él cantando

la alabanza de Dios, en sonoros hosannas.

La descripción de la Ascensión de Cristo que se recoge en los Evangelios es mucho más modesta. Este episodio se menciona en tres ocasiones, de las cuales la más detallada es la que se puede leer en Hechos, 1:9: «Diciendo esto y viéndole ellos, se elevó, y una nube le ocultó a sus ojos».

Se suele decir que Eliot eligió la imagen del hipopótamo para describir la hipocresía del devoto inspirándose en el «Hippopotame» de Théophile Gautier, otra sátira de la piedad religiosa.[87] Después de enumerar los peligros de la meseta esteparia sudafricana que al hipopótamo le resultan indiferentes debido a su tamaño y al grosor de su piel, Gautier termina el poema con estos versos:

Je suis comme l’hippopotame:

De ma conviction couvert,

Forte armure que rien n’entame,

Je vais sans peur par le désert.

[Por eso soy como el hipopótamo; / me protege mi fuerte convicción, / armadura que me hace invulnerable, / y así por el desierto ando sin miedo.]

Pero el hipopótamo no es el vehículo más apropiado para la imagen final del poema de Eliot, una especie de paraíso musulmán en el que el animal aparece rodeado de vírgenes martirizadas similares a huríes:

Quedará lavado y blanco como la nieve,

besado por todas las vírgenes martirizadas,

mientras la Verdadera Iglesia queda abajo

envuelta en la vieja niebla de las miasmas.

No es fácil interpretar el significado del estado de la «Verdadera Iglesia», «envuelta en la vieja niebla de las miasmas». Está claro que Eliot utiliza esta expresión irónicamente, pero ¿podemos interpretar que la «niebla de las miasmas» es un estado de ignorancia, apostasía o corrupción? En el Oxford English Dictionary se cita este verso de «El hipopótamo». Es el último de los tres ejemplos de la palabra «miasmal» [de las miasmas] que se enumeran. Pero la definición que se recoge en este diccionario no representa una gran ayuda para aclarar el significado de este verso: «Que contiene efluvios o gérmenes malignos». «Miasma» se define como «efluvios nocivos». Si Eliot conocía el significado exacto de esta palabra, que es lo más probable, entonces la «niebla de las miasmas» representaría a las doctrinas equivocadas. Desde un punto de

vista ortodoxo, la Iglesia «queda abajo» para predicar los evangelios de Cristo (la «Buena nueva») a través de los apóstoles y sus sucesores, los obispos designados. Si la misión de la Iglesia se encuentra «envuelta en la vieja niebla de las miasmas» es imposible interpretar que la «Buena nueva» sea digna de crédito. La única lectura posible es que la superstición y la oscuridad intelectual envuelven a la «Verdadera Iglesia», en lugar de predicar la «buena nueva», la misión-tarea que le corresponde. Quizá la falta de definición de esta sátira del cristianismo es un reflejo de la actitud ambivalente que Eliot demostraba en relación con sus creencias en esa época.

«El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot» es un poema todavía más anticlerical. Se publicó en septiembre de 1918, cuando faltaban poco menos de nueve años para que Eliot recibiera el bautismo, y habían transcurrido cuatro desde su primer encuentro con Russell. Quizá sea uno de los «varios poemas» que, según le explicaba Eliot a su madre en una carta el 2 de junio de 1918, había escrito en Marlow House, la casa de campo que los Eliot habían alquilado a medias con Russell en enero de 1918 (Letters, p. 233). Aunque estos dos poemas son difíciles de interpretar, «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot» es quizá el más complejo, bien como consecuencia de un pomposo despliegue de erudición o bien como resultado de un esfuerzo deliberado por disimular el mensaje, la opción más probable, a mi entender.

El poema comienza con la palabra «polifiloprogenitivo», un término que no aparece en el Oxford English Dictionary, y continúa con algunas alusiones arcanas a ciertas oscuras disputas doctrinales cristianas del siglo III a. C. Si nos atenemos a la etimología, «polifiloprogenitivo» significa «que se origina a partir de varios phyla o familias», es decir, que es un «híbrido».[88] Este epíteto no caracteriza a ningún nombre, pero dado que le sigue el verso «los sapientes mercaderes de guerra del Señor» que «derivan a través de los cristales de la ventana», es de suponer que son ellos los que son híbridos: en parte profanos, en parte divinos. Eliot los caracteriza como «sabios proveedores del Señor». Y proveen almas, por supuesto. La primera estrofa termina con las palabras iniciales del Evangelio de San Juan: «En el principio estaba la Palabra». Este mismo verso se repite al comienzo de la segunda estrofa. La Palabra es, por supuesto, Cristo, el Logos.

El segundo verso de la segunda estrofa reza «superfetación de τσ εν». Las palabras en griego significan «El uno» y la «superfetación» es la segunda concepción que tiene lugar cuando el primer embrión todavía está en el útero, un

fenómeno que se produce con frecuencia entre los felinos. «Superfetación del Uno», teniendo en cuenta la proximidad de la expresión «in principio», significa que la encarnación de Cristo en el vientre de María es en cierto sentido una concepción secundaria de la divinidad. Esto tiene que ser así, pues el embarazo de María no fue en «el principio» en ningún sentido obvio. Hasta aquí, por tanto, el poema parece burlarse de las incoherencias lógicas, por no llamarlas absurdos, de la doctrina cristiana de la Encarnación de Cristo. Dado que Cristo es la deidad omnipotente y eterna, «El Uno», ha existido siempre y no se puede suponer que ha nacido de María, a menos que lo haya hecho por «superfetación». Por tanto, también se ridiculiza indirectamente el «misterio» –es decir, una doctrina que desafía a la razón– cristiano de la Trinidad (Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo).

La aparición del «enervado Orígenes» en el segundo verso refuerza esta lectura. Orígenes nació en el año 185 y murió en 254, poco después de haber sido encarcelado y torturado durante las persecuciones de Decio. A día de hoy, sigue siendo un teólogo controvertido, aunque reconocido por el Vaticano como uno de los Padres griegos de la Iglesia. La doctrina específica a la que se hace referencia en este poema es la llamada «subordinación de las personas divinas», es decir, la disposición jerárquica de la Trinidad, según la cual el Padre precede al Hijo y éste al Paráclito o Espíritu Santo. Para la Iglesia de Roma, esta noción es una herejía. A continuación, Eliot introduce una cláusula principal paralela: «y el giro mensual del tiempo / produjo al enervado Orígenes». En un principio, Eliot había escrito: «Y el giro menstrual del tiempo / produjo al castrado Orígenes», pero Pound le aconsejó que sustituyera «menstrual» por «mensual», una palabra que posee menos connotaciones ginecológicas, y «castrado» por «enervado», un término menos explícito, y así es como ha pasado a la historia (March Hare, pp. 377-378). Pound quería que la idea de la copulación y la de la concepción no fueran tan explícitas. En la Enciclopedia católica no se indica que Orígenes estuviera castrado, pero existe una corriente tradicional muy arraigada que defiende esta versión. El poema, después, deja a un lado a Orígenes y a la teología y se centra en el examen de un fresco de «un pintor de la escuela umbría», una escuela muy admirada por los prerrafaelista. Los artistas más conocidos de esta escuela son Pinturrichio (1454-1513) y Pietro Perugino (1446-1523), que pintaron una serie de frescos y tablas sobre la vida de Jesús. Puede que Eliot tuviera la oportunidad de contemplar el Bautismo de Cristo de Perugino en la Pinacoteca de Bolonia, uno de los museos italianos que visitó en el verano de 1911 (Gordon, Imperfect, p. 90). La pintura encaja con la descripción que se ofrece en el poema, aunque en el detalle de la izquierda el

Paráclito sólo se distingue parcialmente. No se ve nimbo alguno, pero tanto Jesús como San Juan aparecen representados con los pies dentro del agua. Existe otra versión en la Galería Nacional de Perugia en la que el Paráclito se distingue perfectamente, representado en forma de paloma, y Jesús aparece con nimbo, pero el Padre y los personajes no tienen los pies en el agua.[89]

Un pintor de la escuela umbría

diseñó sobre fondo de yeso

el nimbo del Dios bautizado.

El desierto está agrietado y oscurecido.

Pero a través del agua pálida y sutil

siguen brillando los pies sin pecado

y allá arriba el pintor puso

al Padre y al Paráclito.

Los pies de Cristo son «sin pecado» porque, a diferencia de los mortales, no tuvo que soportar la carga del pecado original que el bautismo pretende borrar. Nótese que en la «pintura» de Eliot aparece la Trinidad al completo, retomando la controversia de Orígenes. Habría que esforzarse mucho para interpretar que el poema no es una burla del cristianismo trinitario desde la perspectiva del ensayo «El credo del hombre libre». Aunque hay que reconocer que, antes de conocer a Russell, Eliot, que había sido educado en la fe unitaria, sin duda había tenido que escuchar muchos sermones en los que se explicaban en detalle los absurdos lógicos de la Trinidad.

Después de una pausa que se indica con unos puntos suspensivos, el poema regresa a los clérigos representados en los vitrales. Ahora, Eliot los caracteriza como «presbíteros en sable» que «se acercan a la avenida de la penitencia». En otras palabras, se encuentran en el Purgatorio, «donde las almas de los devotos /

arden invisibles y medio oscuras». Algunos son jóvenes, «rojos y pustulosos» (como el amoroso clérigo de La tierra baldía). Estos jóvenes penitentes agarran «peniques expiatorios», es decir, ofrendas expiatorias, el dinero que se utiliza para comprar perdones o indulgencias. De nuevo, el Oxford English Dictionary no nos sirve de ayuda, pues el único ejemplo que recoge de la palabra «piaculative» [expiatorio], es el de este poema. Puede que a los lectores protestantes les resulte familiar el término «penique», pues los «Óbolos de San Pedro» [Peter's Pence] (el dinero que se recolectaba para vender indulgencias y financiar la construcción de la Basílica de San Pedro en Roma), era uno de los blancos de las noventa y cinco tesis que Lutero clavó en la puerta de la iglesia de Wittenberg el 31 de octubre de 1517, el acontecimiento que condujo a la Reforma.

Los «presbíteros» de Eliot pasan «bajo los pórticos penitenciales / sostenidos por serafines de mirada fija». Llegan a un lugar «donde las almas de los devotos / arden invisibles y medio oscuras». A los lectores de Milton, este último verso les recordará a la descripción del Infierno de El paraíso perdido, un lugar de «oscuridad visible». Consciente de esa reminiscencia, Eliot había añadido en un principio una nota erudita y burlesca al texto mecanografiado del poema: «Véase Henry Vaughan, el silurista, de quien el autor parece haber tomado este verso» (March Hare, p. 377).

Aunque esta nota no llegó a incluirse en la versión definitiva, posee cierto valor hermenéutico. El poema de Vaughan en cuestión es «La noche», una reflexión sobre la vida después de la muerte. Los versos que nos interesan pertenecen a la última estrofa. El poeta reza para que se produzca la unión con Dios:

Hay en Dios, dicen algunos, una oscuridad profunda

y deslumbrante; como dicen aquí los hombres es tarde y está oscuro,

porque no ven del todo con claridad; ¡Oh, esa noche!

donde yo viviré en su poder invisible y oscuro.

Teniendo en cuenta que la expresión «oscuridad visible» proviene de un poema

en el que Vaughan anhela la muerte, con esta alusión Eliot hace hincapié en el motivo del cristianismo ascético que niega la vida, y contribuye además a ridiculizar las fábulas de la vida después de la muerte y de las visiones místicas que la anticipan, aunque lo hace de una forma muy rebuscada.[90]

Eliot menciona a Vaughan en varias ocasiones en su obra en prosa, y siempre lo describe como un místico. Aunque no consideraba que fuera un poeta de primera fila, citó su nombre en un comentario sobre el predominio de la imaginería de la luz y la oscuridad en los místicos: «Una de las características más frecuentes del misticismo cristiano ha sido el uso diverso de la imaginería de la luz y la oscuridad, a veces incluso de la luz que es al mismo tiempo oscuridad; esta imaginería aparece en San Juan de la Cruz, quizá el más psicológico de todos los místicos europeos; aparece en Meister Eckhart y en los místicos alemanes… con frecuencia, Vaughan se vale de la imagen de la luz efímera» (The Listener 2, 2 de abril de 1930, p. 590. Cursiva añadida).

Sin embargo, quizá se podría considerar que la nota suprimida no es más que una parodia de una nota erudita y que, por tanto, carece de valor. Se trataría de una nota similar a la que se corresponde con estos versos de la última parte de La tierra baldía: «sino ruido de agua sobre una roca / donde el zorzal canta en los pinos / plip plop plip plop plop plop plop». La nota en cuestión dice así: «Es el Turdus aonalaschkae pallasii, el zorzal o tordo ermitaño que he oído en la provincia de Quebec. Dice Chapman (Manual de Aves del Este de Norteamérica) ‘se encuentra mejor en tierra boscosa apartada y escondrijos de espesura… Su canto no es notable por su variedad ni su volumen, pero no tiene igual en su pureza, dulzura de tono y exquisita modulación’. Su ‘canto de goteo de agua’ es merecidamente famoso». Pero aunque esta nota sobre el tordo ermitaño es indiscutiblemente paródica, Eliot la añadió a una parte de La tierra baldía que, según le confesó a Russell, «no es sólo la mejor parte, sino la parte que justifica el todo. Es muy importante para mí que te haya gustado» (Se cita en Monk, Ghost, p. 27). En Función de la poesía y función de la crítica, Eliot incluía «el canto de un pájaro» en una famosa lista de «imágenes» que «aparecen de forma recurrente, cargadas de emoción» (p. 178). Es como si añadiera estas notas paródicas para distraer a sus lectores del significado profundo –sea el del canto del pájaro o el de la unión mística–[91] que estos versos tenían para él.

La siguiente escena que se describe en «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot» se desarrolla en el exterior, en el jardín donde los guisantes de olor invitan a libar a las abejas «con peludas panzas» que «pasan / entre lo

estambrado y lo pistilado».[92] Las abejas colaboran en el proceso de reproducción de las plantas al llevar el polen desde los estambres a los pistilos, pero, al igual que los clérigos, son «célibes» en lo que concierne a la reproducción botánica. De hecho, las abejas obreras son asexuadas, un aspecto al que se alude con el sintagma adjetivo «bienaventurado oficio de lo epiceno». El paralelismo es obvio: se compara la función de las abejas con la de los clérigos, que «bendicen» las uniones sexuales con el sacramento del matrimonio, un sacramento que Eliot y Vivien habían evitado al casarse por lo civil. Si Eliot no escribió este poema hasta el verano de 1918, que es la hipótesis que yo defiendo, puede ser que Eliot, a la vez que se burlaba del clero cristiano, estuviera reflexionando sobre su desgraciado matrimonio.

En la última estrofa, se yuxtapone la imagen de Sweeney en el baño con la de los teólogos de la vidriera:

Sweeney se desplaza de muslo a muslo

removiendo el agua de su baño.

Los maestros de las escuelas sutiles

son controversiales, polimáticos.

Con la imagen de Sweeney en el baño Eliot retoma la idea del bautismo de Jesús en el río a la que ha aludido unos versos más arriba. Y la corporalidad irreflexiva contrasta con la sutileza de los teólogos (una sutileza que debe entenderse en sentido peyorativo como «los razonamientos que se urden con astucia»). El poema termina, por tanto, con el contraste entre los teólogos asexuados y sutiles, y la corporeidad, presumiblemente irreflexiva, de Sweeney. Espíritu y carne se yuxtaponen sin conceder una prioridad clara a uno o a otra, pues ambos se ridiculizan. La oscuridad de estos poemas es, al menos en parte, el resultado de una burla que no se basa en argumentos morales o religiosos discernibles; son poemas fundamentalmente nihilistas.[93]

Cuando Stevens aborda el tema de la religión en su poesía, muestra una actitud mucho más moderada, menos pesimista, y jamás caen en el nihilismo. Y cuando

se permite la burla, siempre es menos oscuro y acerbo que Eliot. Stevens nunca contempló la posibilidad de coquetear con el nihilismo, como acabamos ver que lo hizo Eliot. El 12 de junio de 1948 le escribió una carta a Barbara Church en la que hablaba del Journal de André Gide y explicaba que a él le bastaban las experiencias convencionales y cotidianas para protegerse del nihilismo: «Gide, en su Diario, habla de la redención del espíritu por el trabajo, en estos tiempos de escepticismo. El problema es que lo único que no tiene sentido en una época de nihilismo es trabajar. ¿Por qué trabajar? Llevar un diario, por muy denso que sea el nihilismo, le ayuda a uno. Y puede que si reflexionamos sobre la naturaleza de nuestra relación con lo que vemos por la ventana, por ejemplo, sin esforzarnos por llegar al fondo de las cosas, algún día se libere una fuerza capaz de destruir el nihilismo. Mi mente está tan ocupada ahora con este tipo de pensamientos como con cualquier otra cosa que no sean tonterías dispersas» (Letters, p. 601) Sin embargo, Stevens habría estado de acuerdo con Russell en que el hombre debía «reverenciar ante el altar que ha construido con sus propias manos», aunque no pensaba que había que hacerlo de acuerdo con el espíritu de la humildad cristiana. No es que Stevens defendiera la postura contraria, el desafío heroico de Nietzsche. Lo que sucede es que ni la virtud cristiana de la humildad ni el vicio del orgullo tienen cabida en el código moral de Stevens.

En el poema «Sopla el viento» (1917) encontramos una de las contadas ocasiones en las que Stevens reflexiona sobre el orgullo. El poeta medita sobre la condición del «humano sin ilusiones», es decir, el hombre libre, el humanista:

Así es como sopla el viento:

como los pensamientos de un anciano,

que aún piensa con entusiasmo

y con desesperación.

El viento sopla así:

como una mujer sin ilusiones,

que aún siente en su interior cosas irracionales.

El viento sopla así:

como humanos que se acercan orgullosos

como humanos que se acercan enojados.

Así es como sopla el viento:

como un hombre, profundamente oprimido,

indiferente a todo.

(Collected Poems, pp. 83-84)

En este breve poema se pone de relieve la diferencia entre el humanismo de Russell y el de Stevens: la «mujer sin ilusiones» de Stevens «aún siente en su interior cosas irracionales». (Y, además, es un buen ejemplo de su predilección por los personajes femeninos, un rasgo singular entre los poetas masculinos). En el pensamiento de Russell no tiene cabida la irracionalidad (en realidad, Russell la teme), y lo mismo sucede en el caso de Eliot.[94]

Por supuesto que para el creyente existe una enorme diferencia entre lo irracional y lo misterioso; en lo «meramente» irracional se incluyen las pasiones humanas: los miedos, las esperanzas y los deseos. Lo misterioso es aquello que se encuentra más allá del entendimiento humano; las pasiones se encuentran debajo. Es evidente que en el poema «Sopla el viento» Stevens no considera que ser «una mujer sin ilusiones» sea una liberación deseable. Aunque, a diferencia de Eliot, Stevens no se comprometió con ninguna religión a lo largo de su carrera, tenía un sentido muy arraigado de lo misterioso.

Si bien a Stevens no le importaba que el sentido del mal no estuviera presente en el humanismo, sí le molestaba la pérdida de esa intensidad emocional que había prevalecido en la Edad de la Fe. Tenía que arreglárselas con la contemplación de la belleza, la variedad y la complejidad que encontraba en el intercambio entre la mente y el mundo sensible, una sensación que retrata de un modo muy hermoso en los últimos versos de «Mañana de domingo» (versos que citaremos más

abajo) así como en el poema muy posterior «Conocedor del caos» (1938): «El hombre pensativo…observa cómo planea esa águila / para la cual los intricados Alpes son un único nido». Stevens insistía tanto en la pasión y en el placer que puede proporcionar la belleza de la naturaleza que algunos críticos le etiquetaron de romántico, una categoría en la que no encaja por las razones que consideraremos más adelante.

«Esthétique du Mal» (1944) es prácticamente el único poema en que Stevens abordó el problema del mal. En estos versos, el poeta describe la desolación de un mundo sin Dios:

Perder sensibilidad, ver lo que uno ve,

como si la vista no tuviera su economía personal y milagrosa,

escuchar sólo lo que uno escucha, un sólo significado,

como si el paraíso del significado hubiera dejado

de ser un paraíso, en eso consiste estar privado.

El cielo despojado de sus fuentes. (IX)

Pero, a diferencia de Russell, Stevens no adopta la actitud heroica de un «Atlante cansado pero inflexible» que sostiene el mundo que «sus propias ideas» han moldeado. En lugar de ello, al final del poema cuestiona que la imaginación humana sea la herramienta apropiada para poblar el mundo, e insinúa que, sea lo que sea lo que se encuentra más allá de lo humano, es más compatible con la humanidad que la «marcha irresistible del poder inconsciente» de Russell:

Uno podría haber pensado en la vista, pero ¿quién podría pensar

en lo que ve, a pesar de todo el mal que ve?

El discurso llegó hasta el oído, a pesar de todo el sonido malvado,

pero la oscura cursiva no pudo exponer.

Y más allá de lo que se ve y se oye y más allá

de aquello que sentimos, quién habría imaginado hacer

tantos sí mismos, mundos sensoriales,

como si el aire al mediodía se llenase

con los cambios metafísicos que ocurren

por vivir como vivimos en el lugar donde vivimos.

Aunque Stevens no había leído la obra de Bradley, la idea de que formamos parte de un mundo con el cual nuestros cuerpos y nuestras mentes son compatibles concuerda con la teoría de este pensador, que consideraba que los seres humanos eran centros finitos que formaban parte del Absoluto infinito. Todos los poemas de Stevens expresan esa sensación de participación creativa en un mundo que no hemos creado, pero al cual sin embargo pertenecemos.

Hasta donde he podido averiguar, Stevens no leyó «El credo del hombre libre», pero en «The Figure of the Youth as Virile Poet», hacía referencia a Investigación sobre el significado y la verdad.[95] Y, al igual que Eliot, mantuvo una actitud ambigua en relación con el humanismo. Como estudiante de Harvard, no podía escapar a su influjo. Después de graduarse Stevens se hizo con un ejemplar de los Notebooks de Arnold, y en su biblioteca de Huntington había un ejemplar muy subrayado de los Essays in Criticism de este mismo autor.[96] En una carta que le escribió a su mujer, Elsie, el 9 de abril de 1907, Stevens recogía una cita de los Notebooks de Arnold que resume a la perfección la personalidad poética de Stevens: «Ayer compré un librito de Matthew Arnold llamado ‘Note Books’. Está compuesto por las citas que iba apuntando día a día, y por listas de libros que había que leer en cada momento. Las citas están en media docena de lenguas distintas… He aquí una en latín: ‘Angelica hilaritas cum monástica simplicitate’; y creo que esto es lo que significa: ‘Hilaridad angelical con sencillez monástica’» (Letters, p. 101). No se me ocurre una

descripción mejor de la mejor poesía de Stevens.

Que Stevens tuvo en tiempos una opinión positiva del humanismo de Arnold lo confirma una carta que le remitió a Barbara Church al final de su vida. El poeta escribió esta carta en 1953, después de adquirir una edición más completa de los Notebooks de Arnold (parece ser que había extraviado la que compró en 1907). Al releer a Arnold, descubrió que ya no pertenecía a la «Iglesia» arnoldiana. «En tiempos», señalaba Stevens, «tuve un libro que recopilaba algunos aforismos de los que dependía el alma de Matthew Arnold. Hace poco se publicaron los cuadernos completos. Empecé a leerlos del mismo modo que había leído el volumen menor, pero perdí el interés. Un buen refrán es una gran cosa, pero diez buenos refranes carecen por completo de valor. En cualquier caso, puede que lo que suceda es que ya no pertenezco a esa Iglesia, o que ya no me interesa conversar con esos dioses; quizá no me interesa conversar con ningún dios» (8 de junio de 1953. Letters, p. 780. Cursiva añadida). Lo que a Stevens le desagradaba de Arnold y del humanismo en general era que no ensalzaban la relación íntima y emocional del hombre con un mundo amistoso. Como hemos visto, el humanismo de Russell era aún más desolador que el de Arnold. Para Russell, la desolación del mundo justificaba la creación de fantasías más optimistas, una actitud que Eliot definía como «silbar en la oscuridad para darse ánimos». Stevens no pensaba que la finalidad de su representación optimista del mundo fuera eludir la realidad de un universo sin Dios. Su intención era celebrar la afinidad entre la humanidad y el universo.

«Mañana de domingo», uno de los poemas más célebres de Stevens, es un buen ejemplo de esto que acabo de decir. Stevens terminó de escribirlo en junio de 1915 (Buttell, p. 63). Aunque la guerra de trincheras estaba en pleno apogeo, el terrible baño de sangre de Verdún y del Somme todavía estaba por llegar. Un submarino alemán había hundido el buque de pasajeros Lusitania en mayo de 1915, pero «Mañana de domingo» no es una reflexión sobre la guerra. Stevens había escrito con anterioridad «Phases», un poema de guerra. Se trata de una serie integrada por once poemas, de los cuales cuatro se publicaron en un número de Poetry Magazine titulado «Poems of War» que había aparecido en el mes de noviembre. Stevens no volvió a publicar este poema, pero Milton Bates lo reconstruyó y lo incluyó en Opus Posthumous. Según Bates, «Phases» anticipa en cierta medida «Mañana de domingo», pues, a su juicio, en ambos poemas Stevens mantiene una actitud humanista en relación con las creencias religiosas. En cualquier caso, Bates no emplea el término «humanista» (pp. 231-241). No obstante, en la medida en que afirma que «ambos poemas indican que

la idea de paraíso ha perdido su validez» (p. 232), interpreta que expresan una visión humanista. En conjunto, la serie gira en torno a tres ideas fundamentales: la celebración del heroísmo del soldado, la consternación ante el sufrimiento y la muerte, y los sentimientos de piedad ante la futilidad y la brutalidad de la guerra. En el Poema V, por ejemplo, Stevens intenta ensalzar el heroísmo del soldado, al tiempo que lamenta el sinsentido de la pérdida de vidas:

La nobleza de la muerte una vez más

embelleció al más sencillo de los hombres

el caído Winkle sintió el orgullo

de Agamenón

cuando murió.

¿Qué podían las obras

y las ruinas de Londres

ofrecer

a ese sabor a sal y a sacrificio?

¿Qué podía

el dolor de Londres

aportar

a esa punzada breve y triunfal?

Bates insiste en que «Phases» no es un poema demasiado logrado. «Lo que se quiere dejar claro, no queda claro; la presunta tensión poética se maneja con torpeza… Lo que debería impresionar y conmocionar resulta a menudo melodramático» (p. 239). Quizá «Mañana de domingo» cumple el objetivo que Stevens se había propuesto con «Phases» porque, sencillamente, ignora la guerra. A fin de cuentas, Stevens no era un soldado, vivía en un país que no había participado en la guerra y era muy difícil que pudiera decir algo interesante acerca de un acontecimiento sin precedentes como la matanza de la guerra de trincheras. Las alusiones a Homero o a Esquilo no eran suficientes.

«Mañana de domingo» es el primer poema en el que se puede escuchar la voz madura de Stevens. En lugar de reflexionar sobre la guerra y la muerte en un mundo sin Dios, como había hecho en «Phases», el poeta medita sobre la vida buena y agradable en ausencia de Dios. Se trata de un diálogo entre una mujer y el poeta –una vaga reminiscencia de las conversaciones que mantenía Wallace con Elsie, quizá– y Stevens formula una versión hedonista del humanismo a través de un enfrentamiento entre el placer y el culto religioso, un enfrentamiento en el que el placer resulta vencedor. En la primera parte, la mujer del poema holgazanea en su tocador en una mañana de domingo, y siente ciertos remordimientos por disfrutar del «café y las naranjas en sillas soleadas» en lugar de asistir a misa, el «sagrado silencio de antiguo sacrificio». Somnolienta, quizá, por el sol y el café y las naranjas, sueña con «una silenciosa Palestina, dominio de la sangre y sepulcro».

En la segunda parte, el poeta intenta tranquilizarla y le asegura que no está haciendo nada malo, pues disfrutar del sol es un acto tan piadoso como escuchar historias acerca de Palestina:

¿Por qué entregar su recompensa a los muertos?

¿Qué es la divinidad si solamente puede

acudir en las sombras silenciosas y en sueños?

¿No podrá ella encontrar consuelos del sol,

en la fruta mordaz y en claras, verdes alas,

en un bálsamo o alguna belleza de la tierra,

algo que respetar, como la idea del cielo?

La divinidad debe morar en su interior:

…

Toda dicha y dolor, mientras va recordando

la rama de verano y la rama de invierno.

Éstas son las medidas destinadas a su alma.

Sería difícil encontrar una exposición más sucinta y elocuente del humanismo tal y como se formula en «El credo del hombre libre» de Russell.

Stevens expresa una perspectiva humanista similar en un poema menos famoso que publicó seis años después, «Té en el palacio de Hoon», una obra bastante difícil de interpretar. Por fortuna, Stevens le explicó el significado del poema a Alice Corbin Henderson. Según el poeta «el caballero anciano y anodino que habla de sí mismo con las ancianas crédulas y anodinas mientras toman el té en el Palacio de Hoon o en cualquier otro lugar, simplemente define a todo el mundo como si fuera él mismo» (27 de marzo de 1942, en Kermode ed., pp. 937-938). Al igual que en «Mañana de domingo», un hombre sermonea a un público femenino, aunque en este caso las mujeres no tienen derecho a responder. El caballero anciano y anodino reivindica atributos normalmente reservados a los dioses, una exaltación de lo humano en sintonía con el credo humanista:

Nada importa que en púrpura yo descendiera

por el día poniente a través, me decías,

del aire solitario: yo seguía siendo el mismo.

¿Qué era aquel ungüento salpicando mi barba?

¿Qué eran aquellos himnos zumbando en mis oídos?

¿Qué mar cuya marea surcaba a mi través?

El ungüento dorado llovió desde mi mente,

mis oídos hicieron los himnos que escuchaban.

Yo mismo acabé siendo las distancias del mar:

Yo era ese mundo en que avanzaba, y lo que pude

ver, oír o sentir, brotaba de mí mismo;

y así me descubrí más cierto y más extraño.[97]

Los versos «Yo era ese mundo en que avanzaba, y lo que pude / ver, oír o sentir, brotaba de mí mismo» anticipan algunas ideas presentes en «Key West», un poema que Stevens escribiría trece años después, y también recuerdan a la paráfrasis bradleiana de Eliot que hemos citado antes pero que merece la pena repetir: «Tenemos derecho a decir que el mundo es una construcción. No es que sea ‘mi’ construcción, pues, en ese caso, ‘Yo’ sería tanto ‘mi’ construcción como lo es el mundo… el mundo es la construcción de los centros finitos… Toda experiencia es una paradoja, pues pretende ser absoluta y, sin embargo, es relativa; de alguna manera, siempre va más allá de sí misma pero nunca logra escapar de sí misma» (Knowledge and Experience, p. 166. Cursiva añadida).[98] Como veremos más adelante, la mujer que canta en «Key West» no es tan autónoma como el hombre que dicta la conferencia en «Té en el palacio de Hoon», lo cual refleja un alejamiento gradual del humanismo que permitió a Stevens desarrollar un credo personal más sutil.

En la tercera parte de «Mañana de domingo», encontramos una crónica comprimida de la historia de la religión, desde el paganismo («Júpiter en las nubes tuvo un parto inhumano») al cristianismo («hasta que nuestra sangre, fundida, virginal, / con el cielo aplacó de tal modo el deseo / que las mismas siervas lo vieron, en un astro».) Pero después el narrador plantea una pregunta típicamente humanista: «¿Fallará nuestra sangre? ¿O habrá de resultar / sangre del paraíso? ¿Será acaso la tierra / todo lo que nos queda por ver del paraíso?». Stevens no responde enseguida. En lugar de hacerlo, nos promete que si desterramos la ilusión de una divinidad trascendental, «será entonces el cielo más afable que ahora… no más este distante e indiferente azul».

En la cuarta parte, la mujer se muestra satisfecha en un principio con esta libertad humanista recién conquistada que le permite disfrutar de los placeres inocentes del mundo, pero después se retracta:

«Me alegra ver pájaros despiertos,

antes de alzar el vuelo, probar la realidad

de campos neblinosos, con sus dulces preguntas;

pero cuando se marchan, y sus cálidos campos

ya no vuelven, ¿dónde está el paraíso?»

La respuesta del poeta es radicalmente humanista. Después de resumir las ilusiones frustradas del mito y la religión, le asegura a la mujer que aquellas ilusiones se desvanecerán, pero los pájaros perdurarán:

No existe insinuación turbia de profecía

ni tampoco una vieja quimera de la tumba,

ni siquiera el dorado subterráneo, ni la isla

melodiosa, un hogar que las almas le dan,

ni el visionario sur, ni palmera nublada

remota en la colina del cielo, que perdure

como perdura el verde de abril;

Pero, después, Stevens está a punto de descubrir el pastel, pues equipara la persistencia del mundo natural con la persistencia algo más fugaz del recuerdo y el deseo de la mujer, transformando así a la mujer en una ermitaña proustiana, prácticamente.

O perdurar

igual que su recuerdo de pájaros despiertos,

o su deseo de junio y de noche, tocada

por consunción de unas alas de golondrina.

Sin embargo, para exasperación del lector, estas observaciones no consiguen acallar a la mujer, que exige un consuelo aún mayor: «Yo siento no obstante, en la alegría / la urgencia de alguna dicha imperecedera». El narrador responde con una lisonja algo más masculina: «La muerte es la madre de la belleza, y sólo / ella nos brindará los sueños y deseos». El consuelo que le ofrece a esta quejumbrosa mujer, por tanto, es que la fugacidad es el precio de la belleza. El narrador, con la actitud de un manipulador, apela a la feminidad de la mujer e invoca el cortejo y los coqueteos del romance: «Induce a los muchachos / a amontonar las peras, las ciruelas maduras / sobre una fuente descuidada. Las muchachas las prueban / y apasionadamente se dispersan sobre las hojas en desorden».

Las preguntas que encontramos al principio de la quinta parte no aparecen entre

comillas, pero son sin duda las preguntas que asaltan a la mujer, aunque no se sabe si las plantea ella misma o si se le adelanta su interlocutor, que se va apoderando poco a poco del protagonismo: «¿No habrá en el paraíso otro tipo de muerte? / ¿No cae la fruta cuando madura, o cuelgan / las ramas siempre grávidas en el cielo perfecto, / inmutable?». Keats ya había abordado este tema en «Oda a una urna griega». Según Keats, aunque «las melodías oídas son dulces, más lo son las no oídas». Pero la visión del poeta de «Mañana de domingo» es distinta:

¡Ay, que luzcan allí nuestros colores,

la trama sedosa de nuestros atardeceres,

y suenen las cuerdas de insípidos laúdes!

La muerte es mística madre de la belleza,

en cuyo seno ardiente inventamos

a nuestras madres terrenales, despiertas, esperando.

Es evidente que un humanista no utilizaría la palabra «mística». Pero en la prosa y en la poesía de Stevens este término aparece de manera recurrente, y lo analizaremos más adelante; por ahora, creo que lo más razonable es considerar que «mística» significa sencillamente «misteriosa».

En la séptima parte, el poeta parece olvidarse de la mujer quejumbrosa y describe entusiasmado cierto tipo de ritual aparentemente pagano, panteísta y homoerótico:

Ágil y turbulento, un círculo de hombres

cantará entre la orgía de una mañana de verano

su borrascosa devoción al sol,

no como un dios, sino como podría ser un dios,

desnudo entre ellos, como fuente salvaje.

La interlocutora vive en el siglo XX, es una mujer de clase media y está vestida; descansa tranquilamente en una silla, acariciada por el sol, preocupada por haber descuidado sus obligaciones religiosas. Por el contrario, los hombres de la séptima parte del poema pertenecen a otra época, son primitivos y están desnudos. Lejos de preocuparse por el silencio de «Palestina, dominio de la sangre y sepulcro», son presa del éxtasis inducido por una danza nietzscheana de participación cósmica:

Su canto habrá de ser canto de paraíso,

salido de su sangre, de regreso al cielo;

y entrarán en su canto con cada una de las voces

el lago ventoso donde goza el señor,

árboles como serafines y colinas con ecos

que reverberarán en coro hasta mucho después.

La mujer está sola, pero los hombres «conocerán la amistad celestial / de los hombres que mueren y de la mañana de estío». Sin duda Stevens alude en estos versos a una muerte natural, sin violencia, pero la fecha en la que fue escrito el poema se entromete de nuevo, pues esta obra se publicó en un momento en que miles de hombres morían en los campos de Francia y de Bélgica, y en Gallipoli. Los poetas ingleses –algunos de ellos– todavía ensalzaban la muerte en el campo de batalla y sostenían que sacrificar la vida en nombre de la patria era dulce et decorum, aunque ese sentimiento no tardaría en desvanecerse. Pero, dejando de

lado las muertes, es evidente que estos versos celebran una camaradería bulliciosa y masculina que contrasta con los apacibles placeres del té y las naranjas de la solitaria mujer.

La imagen de los hombres en comunión con los dioses es una idea perenne en la poesía de Stevens. Cuando hablaba de la desaparición de los dioses en una charla que pronunció en Mount Holyoke el 28 de abril de 1951, los trataba como si fueran seres reales que habían existido en otros tiempos: «Ver cómo los dioses se disipan en medio del aire y se dispersan como nubes es una de las experiencias más maravillosas que puede vivir el ser humano. No es que hubiesen sobrepasado el horizonte para desaparecer durante un tiempo; no es que les vencieran otros dioses más poderosos y más sabios. Sencillamente, quedaron en nada». «Nos quedamos», decía, «con la sensación de que nos habían arrebatado algo y de que estábamos abandonados a nuestra soledad, como niños huérfanos». Con un tono enigmático y encantador, añadía: «Lo más extraordinario de todo es que no han dejado recuerdos tras de sí, ni tronos, ni círculos místicos, ni textos de la tierra ni textos del alma. Es como si nunca hubieran habitado la tierra» (Opus Posthumous, p. 260).

Esa nostalgia que siente Stevens por algo que sabe que nunca ha existido es extraordinaria, pero es típica de la imaginación del poeta, y también del humanismo estadounidense, el cual, a pesar de su ateísmo programático, nunca se desprendió del hábito de la reverencia. De hecho, no era nada insólito que los humanistas regresaran al cristianismo, como hicieron Paul Elmer More –probablemente el humanista estadounidense más prominente– y Eliot (y quizá también Stevens). Pero aunque el poeta puede sentir esta nostalgia –a pesar del consejo que le ofrece a la mujer– a ella no se le permite esa satisfacción. En la última parte aparece una tercera voz inconfundiblemente humanista:

Ella escucha, sobre esa agua sin sonido,

cómo grita una voz: «La tumba en Palestina

no es pórtico de espíritus que se demoren

es tumba de Jesús, donde yació».

No hay ninguna ambigüedad en estos versos. En la tumba de Jesús están sus huesos. La resurrección no ha tenido lugar y, por tanto, no hay salvación ni cielo ni paraíso. En lugar de ello:

Vivimos en el viejo caos del sol,

o en la vieja dependencia del día y de la noche,

o en la soledad de la isla, libres, sin tutela,

de esas anchas aguas de las que no podemos escapar.

En una palabra, estamos desposeídos y abandonados a nuestra soledad, como niños huérfanos», precisamente lo que Stevens afirmaría treinta y seis años después en la charla de Mount Holyoke que hemos citado más arriba.[99]

El consuelo que proporciona el poema es muy distinto del que ofrecían los famosos versos gnómicos del final de «Oda a una urna griega»: «La belleza es verdad y la verdad belleza. Tal es cuanto / sobre la tierra conocéis, cuanto necesitáis conocer». Stevens, sin embargo, celebra aquello que podemos contemplar, escuchar y gustar activamente en la naturaleza:

Los ciervos recorren nuestros montes y la codorniz

silba en torno a nosotros sus espontáneos gritos;

dulces bayas maduras en el páramo,

y en el cielo aislado, cuando cae la tarde,

casuales bandadas de palomas describen

ambiguas ondulaciones al hundirse,

en la oscuridad, con alas abiertas.

Los últimos tres versos son realmente mágicos, pero ¿qué nos cuentan? Expresan la convicción del escepticismo humanista de que nada nos espera más allá de la tumba.

Las experiencias que tuvo Stevens durante la Primera Guerra Mundial no le cambiaron la vida, como le sucedió a Eliot con su matrimonio y sus coqueteos con el humanismo de Russell. Sin duda, la edad de Stevens fue un factor que influyó en la ecuanimidad de su reacción. En agosto de 1914, cuando estalló la guerra, estaba a punto de cumplir treinta y cinco años, una edad en la que lo normal es que un hombre haya encontrado su camino (Eliot tenía sólo tres años más cuando abrazó la fe anglicana). Con todo, no se puede decir que Stevens reaccionara con indiferencia. Intentó sin éxito abordar el tema de la guerra desde una perspectiva poética en el poema «Phases», y lo volvió a intentar con «Lettres d'un Soldat». Pero no quedó satisfecho con ninguno de estos poemas.

«Lettres d'un Soldat» apareció –en una versión abreviada– en Poetry en mayo de 1918, unos meses antes de que terminara la guerra. Stevens no publicó la serie completa en esta revista ni la incluyó en la primera edición de Harmonium (1923), ni siquiera la versión resumida, dos circunstancias que permiten afirmar que no estaba contento con los resultados. En 1931, incorporó cuatro poemas de la serie a la segunda edición de Harmonium, sin indicar que pertenecían a «Lettres d'un Soldat». Los poemas en cuestión eran «Muerte de un soldado», «Negación», «Las sorpresas del superhombre» y «Paráfrasis lunar». Todos ellos aparecen en los Collected Poems. La secuencia completa se publicó por primera vez en Opus Posthumous.

La obra «Lettres d'un Soldat» guarda una relación con la experiencia en el campo de batalla mucho más íntima que cualquier poema de Eliot, pues se basa en las cartas que le envió a su madre un sargento francés, Eugène Emmanuel Lemercier, una correspondencia que se publicó póstumamente en 1916 con el título Lettres d'un Soldat. El rasgo que predomina en estas cartas es la devoción católica a la que apela Lemercier en su esfuerzo por explicar la muerte, la destrucción y el sufrimiento que contempla a su alrededor. En su estudio de la serie, Glen MacLeod señala que Stevens fue incapaz de conciliar la fe católica de Lemercier con su agnosticismo, de tal manera que «la serie en su conjunto se va apagando gradualmente hasta caer en la indeterminación. No sólo la fe de Lemercier, sino la fuerza de la imaginación de Stevens parecen tambalearse ante

la terrible realidad de la guerra» (MacLeod, 1981, p. 52). Aunque estoy de acuerdo en que Stevens es incapaz de identificarse con la devoción católica de Lemercier, a mi entender el rasgo fundamental de la obra no es esta desconexión, sino la ridiculización de esa devoción. Pienso que se trata de una burla humanista de la devoción cristiana muy cercana a la sátira del cristianismo que ofrece Eliot en «El hipopótamo» y en «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot».

Las cartas de Lemercier se distinguen ante todo por la aceptación piadosa de la muerte y las heridas como sacrificio cristiano, una postura que se adoptó en los dos bandos en un intento de santificar la atroz matanza de soldados jóvenes en una serie interminable de batallas fútiles. Parece ser que Stevens era consciente de que el sentimiento antibelicista y anticristiano de «Lettres d'un Soldat» no era demasiado apropiado para el momento, sobre todo después de que Estados Unidos le declarara la guerra a Alemania y a Austria el 6 de abril de 1917. Más tarde, cuando se firmó el armisticio, no había ninguna necesidad de escribir una obra cuya motivación principal era el pacifismo.

Al comienzo de la versión de «Lettres d'un Soldat» que aparece en Opus Posthumous, se incluye un epígrafe en francés extraído de la introducción que escribió André Chevrillon para la edición original de las cartas de Lemercier, una cita extraída del Bhagavad Gita. El dios Krisna prepara al héroe Arjuna para la batalla. Se trata del mismo pasaje al que Eliot hace referencia en la tercera parte de «Las Dry Salvages», un poema que escribió durante la Segunda Guerra Mundial. Chevrillon insiste en que el soldado debe luchar al lado de sus compañeros sin buscar la gloria ni el beneficio; debe hacerlo, sencillamente, porque lo dicta la ley. Para los lectores del poema de Stevens, la cita expresa la obediencia sin sentido que exige el Estado a sus ciudadanos, una obediencia que sanciona la religión, pero que Stevens reprueba.

Eliot alude a otro pasaje más alentador –y más místico– del discurso de Krisna: «Quienquiera que sólo piense en mí en la hora de su muerte, y pensando así abandone su cuerpo y se ponga en camino, sin duda me conocerá. En aquella esfera del ser en la que se encuentre la mente del hombre en el momento de la muerte, allí irá. Por tanto, piensa siempre en mí, y lucha; si fijas en mí la mente y la razón, a mí vendrás con toda seguridad». En «Las Dry Salvages», Eliot sustituye la expresión «ponerse en camino» por «adelante»:

Así Krisna, como cuando exhortaba a Arjuna

en el campo de batalla

No adiós,

sino adelante, viajeros.

Chevrillon considera que el soldado debe «luchar o morir» sin hacer preguntas. El mensaje que quiere expresar Eliot es diferente, y se podría formular en estos términos: aunque no podemos conocer el futuro, debemos, sin embargo, tomar decisiones, y puede que, en apariencia, la decisión correcta no nos beneficie. Con todo, tanto Chevrillon como Eliot intentan levantar la moral de los soldados que luchan durante la guerra.

Al principio de cada poema de la serie, Stevens incluye un fragmento de una carta de Lemercier a modo de epígrafe, y luego comenta la opinión que se expresa en el pasaje en cuestión. En el primer poema, Stevens se burla de la santificación del sacrificio y la muerte en tiempos de guerra y establece así el tono satírico general del poema. Lemercier acaba de alistarse en el ejército, y está deseando vivir aventuras: «7 septembre:… Nous sommes embarqués dans l'aventure, sans aucune sensation dominante, sauf peut-être une acceptation assez belle de la fatalité» [7 de septiembre… Nos hemos embarcado en la aventura y ningún sentimiento prevalece, salvo, quizá, la hermosa aceptación de la fatalidad]. Lemercier era un suboficial, un sargento, y por eso Stevens tituló este poema «Soldado raso». El poeta marca el tono irónico de la serie describiendo con una indiferencia irónica el modo en que el ingenuo Lemercier acepta los principios católicos y patrióticos en los que ha sido educado:

Ningún caos introspectivo… Acepto

la guerra, también, aunque no la entiendo.

Y ése es, por tanto, mi aforismo final.

He aprendido bajo el yugo de los obispos

y he sido educado en la ortodoxia.

Apruebo las virtudes de lo común.

Interpreto las cosas al pie de la letra, tanto

del hombre como de la tierra: cito el versículo y la página,

la misma expresión que empleaban mis maestros.

Si he de caer, como soldado, tengo la certeza

de que la sangre que bombee al final este buen corazón

tendrá exactamente el mismo sabor que me dijeron que tendría.

Aunque Stevens no hace ningún comentario directo en este poema, el distanciamiento irónico con el que contempla la ingenuidad de esta visión no se puede ignorar.

Los poemas de la serie incluidos en la segunda edición de Harmonium se publicaron sin epígrafes y sin mencionar su relación con Lemercier y con la Primera Guerra Mundial y, por tanto, resultan aún más crípticos. El primero, «Muerte de un soldado» (el poema XI de Opus Posthumous), se había publicado en Poetry sin título. Stevens se burla de la noción de sacrificio redentor:

La vida se contrae y se espera a la muerte,

como en una estación de otoño.

El soldado cae.

No se convierte en un personaje de tres días,

imponiendo su separación,

pidiendo ceremonia.

La muerte es absoluta, sin conmemoración,

como en una estación de otoño,

cuando cesa el viento.

El epígrafe omitido pertenecía a la carta que había escrito Lemercier el 5 de marzo: «La mort du soldat est près des choses naturelles». [La muerte de un soldado es prácticamente un hecho natural.] En la primera estrofa, Stevens reproduce el epígrafe en inglés y luego añade con sarcasmo que los soldados muertos, a diferencia de Cristo, no resucitan, «No se convierte en un personaje de tres días». Las dos estrofas finales, por tanto, representan un rechazo de la conmovedora fe católica de Lemercier. La idea que expresa el verso «la muerte es absoluta, sin conmemoración», contrasta con el optimismo sencillo de «Mañana de domingo», donde la muerte se define como «la madre de la belleza». La diferencia de tratamiento del tema de la muerte en estos dos poemas marca un hito en la percepción de la muerte que representan los horrores de la Primera Guerra Mundial.

El tercer poema, titulado «Anecdotal Reverie» no se incluyó en Harmonium. Quizá sea el poema más antibelicista de la serie. El epígrafe, extraído de una carta del 22 de octubre, es insólitamente sanguinario: «Ce qu'il faut, c'est reconnaître l'amour et la beauté triomphante de toute violence». [Es necesario reconocer el amor y la belleza triunfal de todo acto violento.] En líneas generales, se trata de un poema alegórico. Stevens describe una muchedumbre de hombres ciegos inmersos en sus actividades diarias convencionales. El poeta introduce un narrador en la escena:

¿He de abrirme paso

a través de estos grillos,

yo, que llevo una cabeza

en una bolsa colgada del hombro?

Tengo secretos

que pinchan

como un corazón lleno de alfileres.

Permítanme, caballeros,

he matado al alcalde,

y huyo de ustedes.

¡Apártense!

(Los ciegos lo tumban a palos.)

La muchedumbre de ciegos representa al pueblo francés, que sigue ciegamente a los dirigentes que les conducen a la catástrofe. El personaje que lleva la cabeza del alcalde en una bolsa es más difícil de interpretar, pero podría ser perfectamente un símbolo de los dirigentes civiles y militares que han decapitado a la nación en su obstinada persecución de la guerra. El último verso, escrito entre paréntesis, podría hacer referencia a la sublevación contra la autoridad: la que de hecho había tenido lugar en Rusia en octubre de 1917.

«Negación», el poema que aparece en Opus Posthumous con el número IX e idéntico título, es el segundo que se incluyó en Harmonium. Versa sobre la indiferencia divina hacia el sufrimiento humano, un tema bastante insólito en la poesía de Stevens. El epígrafe es un fragmento de una carta que escribió Lemercier el 15 de enero: «La seule sanction pour moi est ma conscience. Il faut

nous confier à une justice impersonnelle, indépendante de tout facteur humain, et à une destinée utile et harmonieuse malgré toute horreur de forme» [La única justificación para mí es mi conciencia. Debemos entregarnos a una justicia impersonal, independiente de los factores humanos, y a un destino útil y armónico a pesar de todos los horrores actuales]. Con espíritu humanista, el poema se burla de la creencia devota de Lemercier en una «justicia impersonal»:

¡Hola! El creador también parece ciego

pugnando por su armónico conjunto

rechazando las partes intermedias,

falsedades y agravios y terrores;

maestro incapaz de toda la potencia,

vagamente idealista y abrumado

por una inspiración que persevera.

Por esto soportamos breves vidas,

y las evanescentes simetrías

que traza ese alfarero con sus dedos.

Este «creador» se parece a la «naturaleza omnipotente, pero ciega» de Russell, aunque la imagen de Stevens es mucho más poética, pues lo humaniza y lo transforma en un «maestro incapaz de toda la potencia, / vagamente idealista y abrumado / por una inspiración que persevera», y en un «alfarero», una alusión directa al episodio del Génesis en el que Dios modela a Adán a partir de la arcilla. Para Él, los seres humanos son sólo «partes intermedias, / falsedades y agravios y terrores» que va dejando en su lucha por conseguir «su armónico conjunto». Un Dios como éste bien podría observar al terminar su obra: «Sí… me ha gustado; la volveré a representar», como el de Russell (Ensayos

filosóficos, p. 60).

El siguiente poema que Stevens mantuvo en Harmonium fue «Las sorpresas del superhombre», incluido en Opus Posthumous con el número VI y el mismo título nietzscheano. El epígrafe procede de una carta escrita el 26 de noviembre: «J'ai la ferme espérance, mais surtout j'ai confiance en la justice éternelle, quelque surprise qu'elle cause à l'humaine idée que nous en avons». [Tengo la firme esperanza, pero sobre todo, tengo confianza en la justicia eterna, por sorprendente que parezca a nuestras mentes humanas]. Una vez más, Stevens ridiculiza la fe que Lemercier le profesa a su Dios misericordioso a pesar de los horrores a los que se enfrenta. El título «La sorpresa del superhombre» recuerda inevitablemente a Nietzsche. Es el único poema de la serie que está escrito en pareados y el único que no comienza con una paráfrasis del epígrafe de Lemercier.

El primer pareado parece una sátira de la igualdad que proclama la República de Francia: «El palais de justice de las criadas / rebasa el horizonte con altas columnatas». En el siguiente, se da a entender que hay que acabar con la justicia igualitaria en favor del superhombre nietzscheano: «Si se perdiera en Übermenschlichkeit / quizás nuestra miseria lograse corregirse». No se sabe qué es lo que se podría perder, pero lo más probable es que Stevens se refiera al «palais de justice». En ese caso, lo que quiere decir es que el superhombre de Nietzsche acabaría con los principios igualitarios. Pero el pareado final contradice esta lectura, pues se explica que el palacio de justicia se encuentra en manos de los reyes: «Pues las sobrias sentencias de sus reyes parecen / dejar aún más torcidos nuestros yerros humanos». Parece que el mensaje que intenta comunicar Stevens es que la fe de Lemercier en Dios y en el Estado –en la «justicia eterna»– es inmerecida, pues la presunta justicia se reduce a «las sobrias sentencias» de los reyes. En lugar de aliviar el sufrimiento humano, sólo lo empeoran, pues dejan «aún más torcidos nuestros yerros humanos».

El poema «Paráfrasis lunar» (el poema número VII de Opus Posthumous), es el último de la serie «Lettres d'un Soldat» que se incluyó en Harmonium. No se llegó a publicar en la revista Poetry. El epígrafe pertenece a una carta fechada «el 29 de noviembre por la mañana, en el cuartel». La cita es más extensa que la mayoría y también más lírica: «Telle fut la beauté d'hier. Te parlerai-je des soirées précédentes, alors que sur la route, la lune me dessinait la broderie des arbres, le pathétique des calvaires, l'attendrissement de ces maisons que l'on sait des ruines, mais que le nuit fait surgir comme une évocation de la paix». [Qué

hermoso fue el día de ayer. Me gustaría hablarte de las noches anteriores, cuando, mientras estábamos aún en el camino, la luna pintaba el bordado de los árboles para mí, el patetismo de los calvarios, la débil presencia de esas casas que sabíamos que estaban en ruinas, pero que la noche traía como una evocación de la paz.]

Como en los dos primeros poemas que hemos analizado, en el primer verso Stevens plantea de nuevo el tema de la carta de Lemercier: «La luna es la madre de la piedad y el llanto» y construye el poema a partir de ese verso, que se repite al final del poema, después de esta estrofa:

Cuando al fin más exhausto de noviembre,

su vieja luz se mueve entre las ramas

y pende lenta y débil de ellas;

cuando el cuerpo de Jesús cuelga en lo pálido,

cercanamente humano, y la figura de María

tocada por la escarcha, se encoge en su refugio

de hojas secas y pardas;

cuando sobre las casas una ilusión áurea

trae de nuevo una antigua estación de la calma

y un sueño tranquilo a los que oscuramente duermen.

Stevens lleva mucho más allá la mera insinuación del calvario de Lemercier, y evoca a Cristo en la cruz y la Natividad de María: «Cuando el cuerpo de Jesús cuelga en lo pálido, / cercanamente humano, y la figura de María, / tocada por la escarcha, se encoge en su refugio». Después, retoma la carta de Lemercier con la imagen de las casas en ruinas bañadas por la luz de la luna, que evocan un

tiempo de paz.

No es de extrañar que Stevens y Harriet Monroe estuvieran de acuerdo en descartar este poema (Letters, p. 205), pues la representación irónica del cristianismo sentimental de Lemercier podía resultar ofensiva, sobre todo teniendo en cuenta que la guerra aún no había terminado. En 1931, las pasiones de la guerra habían amainado lo suficiente para que estos poemas antibelicistas pudieran ver la luz en la reedición de Harmonium, aunque era menos arriesgado no relacionarlos directamente con la Gran Guerra. Sea lo que fuera lo que animó a Stevens y a Monroe a descartar algunos de estos poemas, es evidente que la serie expresa un humanismo anticristiano mucho más estridente que la afable sátira de la mujer en «Mañana de domingo». Pero esta sátira humanista del cristianismo estaba condenada a desaparecer de la poesía de Stevens.

No sé si Stevens había leído los poemas de guerra de Siegfried Sassoon, combatiente de la Primera Guerra Mundial y pacifista militante. La obra poética de Sassoon expresaba la amargura que muchos sentían ante la masacre sin sentido de jóvenes en maniobras suicidas de ataque frontal en las que participaban decenas de miles de soldados de infantería. Uno de sus poemas más enconados y anticlericales es «They»:

El Obispo nos dijo: Cuando los muchachos regresen

no serán los mismos. Porque ellos pelearon

en una causa justa: lideraron el último ataque

contra el Anti Cristo; su sangre de camaradas ha comprado

el nuevo derecho para multiplicar una raza honorable,

ellos retaron a la muerte y la enfrentaron cara a cara.»

«¡Ninguno de nosotros es el mismo!», replicaron los muchachos.

Para George fue perder sus dos piernas; y Bill está ciego como una

[piedra;

al pobre Jim le perforaron los pulmones y le gustaría morirse;

y a Bert se lo llevó la sífilis: usted no encontrará

un chico que no haya tenido un cambio al servir»

Y el Obispo dijo: «Los caminos de Dios son extraños».

(Sassoon, Collected Poems, pp. 23-24)

Sassoon era un héroe de guerra condecorado que llegó a la conclusión de que había que interrumpir la guerra a toda costa. Pensaba que las muertes no tenían sentido, las batallas eran inútiles y el sufrimiento infinito. Casualmente, Bertrand Russell también interpretó un papel en el drama de Sassoon, como ya lo había hecho en el de Eliot. Sassoon le pidió a Russell que le ayudara a redactar una carta que quería enviar Parlamento en la que expresaba opiniones similares a las del poema que acabamos de citar.

En julio de 1917, cuando se leyó la carta en el Parlamento, el gobierno se quedó estupefacto. El pacifismo de Sassoon resultaba aún más ofensivo por su condición de héroe condecorado. Para salir del paso, le diagnosticaron neurosis de guerra y le enviaron a Craiglockhart, una residencia militar de Escocia dedicada a tratar a los soldados que padecían esta enfermedad. Wilfred Owen, otro poeta de la guerra, también se encontraba ingresado allí. Cuando decidieron que ambos pacientes se habían curado, les enviaron de nuevo al frente. Sassoon sobrevivió, pero Owen perdió la vida en un ataque sin sentido, un día antes del armisticio. El poema de Sassoon expresa su indignación por la conducta de los líderes religiosos, que animaban a los jóvenes a alistarse. En Francia, Alemania, Austria e Italia, los clérigos desempeñaron un papel similar.

Teniendo en cuenta que durante los años 1916 y 1917 Sassoon, al igual que Eliot, visitaba con asiduidad Garsington, la finca cercana a Oxford de Ottoline Morrell, y que la carta que escribió el héroe de guerra en colaboración con Russell causó un tremendo revuelo, lo lógico sería que Eliot le conociera. Sin embargo, sólo he encontrado una alusión a Sassoon en la correspondencia del poeta. Aparece en una carta dirigida a Eleanor Hinkley el 31 de octubre de 1917,

meses después de la protesta pública de Sassoon. Madame Vandervelde, la mujer de un prominente político socialista belga, había invitado a Eliot a participar en un recital de poesía al que acudieron Sassoon y su amigo Robert Graves, entre otros. La única persona que le parecía digna de admiración a Eliot era Sassoon: «¡Menuda panda! El único que tiene mérito es un joven llamado Siegfried Sassoon (semítico) y lo que escribe tiene más valor político que poético» (Letters, pp. 205-206).[100] Es comprensible que Eliot se mostrara indiferente ante la poesía bélica de estilo georgiano de Sassoon. Lo extraño es que ignorara su notoriedad a pesar de la estrecha relación que mantenía con Russell en aquella época. Esto da una idea de la probable indiferencia de Eliot ante las pasiones de la guerra.

Por tanto, no creo que la postura anticristiana que mantuvo Eliot durante la guerra tuviera que ver con el penoso espectáculo de los líderes religiosos de ambos bandos, que suplicaban a Dios que bendijera sus tropas para lograr el triunfo en la batalla. Por el contrario, el poema «Lettres d'un Soldat» de Stevens refleja una reacción hostil a la santificación de la muerte militar en tiempos de guerra. Al igual que Sassoon, Stevens pensaba que la actitud de los clérigos era ilusa, en el mejor de los casos, e hipócrita en el peor. Era consciente, sin embargo, de que expresar esas opiniones en un momento en que tantos jóvenes morían en el campo de batalla, muchos de ellos estadounidenses que habían llegado a Francia a finales de junio de 1917, era una demostración de falta de sensibilidad. Esto es, al menos, lo que se desprende de la carta de disculpa que le envío a Harriet Monroe el 8 de abril de 1918. «He sentido verdadero pavor después de las tonterías que dije sobre la muerte en tu casa… Es un tema que me obsesiona, pero eso no es excusa: hay demasiadas personas en el mundo que se están jugando la vida y para ellos tiene un significado infinito. Uno se olvida de esto. Desearía con todo mi corazón que nunca hubiera ocurrido, aunque lo dijera sin querer» (Letters, p. 206). Aunque no sabemos a que «tonterías» se refiere Stevens, parece razonable suponer que la reacción de Harriet Monroe al comentario en apariencia frívolo sobre la santificación de la muerte en el campo de batalla fue un factor que influyó en la decisión de Stevens de descartar «Lettres d'un Soldat» de la primera edición de Harmonium e incluir sólo cuatro poemas de la serie en la segunda, sin indicar con claridad su relación con las cartas de Lemercier.

Hay que reconocer que ninguno de nuestros dos poetas estaba especialmente preocupado por la guerra, al menos no como objeto poético. Al parecer, les interesaba más el estado general de la fe o la incredulidad en la sociedad de su

época. En los poemas de Eliot que hemos examinado hasta ahora el poeta se burla de las incongruencias del dogma cristiano, no de la complicidad del clero en la guerra, como sucede en «Lettres d'un Soldat». Incluso en los poemas que Eliot escribió inmediatamente después de la guerra –«Gerontion», La tierra baldía– no encontramos referencias explícitas a este acontecimiento, aunque se pueden interpretar como respuestas a la guerra. Es evidente que hay que dar crédito a Eliot cuando negaba que hubiera escrito estos poemas impulsado por el desencanto generalizado con los valores culturales occidentales derivado de la guerra, pero, por otra parte, es poco creíble que permaneciera indiferente al estado de ánimo general de la inmediata posguerra.

El dilema moderno –la cuestión de la fe y la incredulidad– se examina con más detenimiento en el discurso filosófico en el que Eliot estaba bien versado. Ése no era el caso de Stevens, que abandonó sus estudios en Harvard para graduarse en derecho, y no empezó a interesarse por las teorías filosóficas de su época hasta el final de su carrera. A diferencia de Eliot, no hay ninguna prueba que demuestre que Stevens estuvo interesado en su juventud en las ideas de Bergson, pero en «The Figure of Youth as Virile Poet», la charla que dictó en Mount Holyoke en agosto de 1943, defendía las ideas que el filósofo francés había expresado en una obra tardía, Las dos fuentes de la moral y de la religión (1933, traducido al inglés en 1935), un estudio sobre la religión revelada. Stevens tomaba como modelo la caracterización de la inspiración religiosa que ofrece Bergson. «Podemos estar seguros», observaba, «de que en el caso de los poetas, pares de los santos, esas experiencias poseen prácticamente la misma categoría que las de los propios santos. Todo depende de la naturaleza de la experiencia» (Kermode, ed. p. 674). Podría parecer que la concepción del poeta que defiende Stevens es muy similar a la de William Blake, Robert Graves o Ted Hughes. Sin embargo, afirma justo lo contrario. En lugar de reivindicar que el poeta tiene el prestigio del santo o del profeta, intenta convencernos de que los santos o los profetas no son más que poetas engañados. «Si decimos que la idea de Dios no es más que una idea poética, aun cuando sea la idea poética suprema, y que nuestras nociones de cielo y de infierno no son más que poesía con otro nombre… si somos capaces de ver al poeta que ha alcanzado a Dios y Le ha situado en Su lugar en el cielo en toda Su gloria, el propio poeta, arrebatado aún por el éxtasis del poema que ha logrado plenamente su propósito, parecería… un hombre que necesitaba lo que ha creado, y que pronuncia los himnos de la alegría después de haberlo creado» (Kermode, ed. p. 674. Cursiva añadida).

Estas ideas se encuentran muy alejadas de las de Bergson, pero son totalmente compatibles con la postura declaradamente humanista que adoptó Middleton Murry en los debates sobre el humanismo que entabló con Eliot. «La percepción de la realidad que constituye la base de la literatura y de las artes plásticas», señalaba Murry, «debe ser la consumación de la aprehensión conceptual de la realidad que proporciona la filosofía, y de la aprehensión emocional de la realidad que ofrece la religión. Decir que la poesía es la religión sin lo sobrenatural y la filosofía sin abstracción es una simplificación que se presta a la burla con facilidad… Es tan necesario para la perfección de la ciencia como lo es para la pureza de la poesía: es una aprehensión de las cosas en su ser real. El nombre que le pongamos no importa demasiado» («Concerning Intelligence», The Criterion 6, pp. 529-593. Cursiva añadida). En otro artículo que publicó en esta misma revista, Murry desdibujaba deliberadamente la línea que separa la religión del «naturalismo». «Puesto que este proceso de depuración íntima es necesario e inevitable para un naturalismo que acepte sus propias implicaciones, se puede decir con justicia que el naturalismo pleno es 'religioso'. Pero ése no es el epíteto más apropiado; el naturalismo no es religioso, sino que es totalmente espiritual. Sustituye la combinación híbrida de espiritualidad y moralidad de la religión estableciendo una distinción clara y perfecta entre ellas. Relega la moral a la política y depura la espiritualidad para convertirla en la quintaesencia» («The Detachment of Naturalism», The Criterion 9, p. 659).

Murry se limitaba a repetir la antigua teoría romántica de la poesía que habían formulado Blake, Wordsworth y Shelley en el siglo anterior, aunque todos ellos postulaban la existencia de un ámbito trascendental al que los poetas podían acceder. Eliot era perfectamente consciente de la procedencia de las ideas de Murry, y no simpatizaba demasiado con ellas. «Cuando el señor Murry dice que la poesía es un sustituto de la religión y de la filosofía», observaba Eliot, «que es una filosofía más elevada y una religión más pura, no sólo ofrece una visión falsa, a mi entender, de la filosofía y de la religión, sino también de la poesía» («Mr. Middleton Murry's Synthesis», The Criterion 6, p. 343).

Stevens, por supuesto, no escribió ningún comentario sobre las ideas de Murry, pero cuando empleó por primera vez el término «ficción suprema» en los primeros versos de «Una anciana cristiana pretenciosa», un poema escrito en 1922, parecía suscribir el programa humanista de Murry:

Señora, la poesía es ficción suprema.

Tome la ley moral y haga de ella una nave

luego desde la nave yerga un cielo encantado. De este modo,

la mente se convierte en palmeras,

cual cítaras de viento deseosas de himnos.

La ficción suprema de Stevens es muy similar al mandamiento russelliano que exhorta a la humanidad a «sostener sola, como un Atlante cansado pero inflexible, el mundo que sus propios ideales han creado», y también se parece a la reivindicación de Murry, que sostenía que «la poesía es la religión sin lo sobrenatural y la filosofía sin abstracción». Eliot no pudo o no quiso vivir como un «hombre libre», permanecer en una situación de incertidumbre sin una fe positiva. Parece ser que Stevens, por el contrario –dejando de lado su presunta conversión en el lecho de muerte–, sí que fue capaz de vivir así, e incluso pensaba que era un modo de vida satisfactorio. Uno de los motivos de que Stevens se conformara con la ética humanista y Eliot no, es la distinta actitud que mantuvieron respecto al pecado y la transgresión. Los términos «pecado» y «maldad» rara vez aparecen en la poesía, en la prosa o en la correspondencia de Stevens. Eliot, como ya hemos señalado, tenía un sentido muy arraigado del pecado y, en consecuencia, creía en el mal.

En el coro de La piedra, Eliot habla de «la lucha perpetua entre el bien y el mal». En un ataque a la «inmoralidad» del humanismo, las mujeres del coro denuncian que la Iglesia «les habla del mal y del pecado, y otros hechos desagradables». Eliot también se burla de los sueños utópicos de los comunistas y de los socialistas fabianos como Russell y los Webb, por boca de las mujeres del coro, que intentan huir «de las tinieblas de fuera y de dentro / a fuerza de soñar sistemas tan perfectos que nadie necesitará ser bueno».

En estos versos Eliot deja al descubierto sus prejuicios: la virtud consiste en evitar el pecado, en resistirse a la tentación, tanto o más que en proporcionar solaz, consuelo o alegría a los demás. En la reseña sobre Baudelaire: Prose and Poetry de Arthur Symons que publicó en mayo de 1927 encontramos nuevos indicios de esta actitud. Eliot criticaba a Symons y al movimiento estético inglés

en general porque a su juicio no habían desarrollado un sentido del mal adecuado. «El señor Symons», señala Eliot, «tiene razón cuando observa que Baudelaire abordó sobre todo los valores religiosos, pero se equivoca cuando adopta la actitud infantil de los noventa ante la religión y afirma que existe una religión del mal, del vicio o del pecado, una postura que no es más que un juego de niños que se disfrazan y juegan a ser mayores. Swinburne no sabía nada del mal, ni del vicio ni del pecado: de lo contrario no se habría burlado tanto de estas cosas» (For Lancelot Andrewes, p. 92). Este ensayo se publicó tan sólo un mes antes de que recibiera el bautismo en junio de 1927. Y, una vez convertido al anglicanismo, alabaría a T.E. Hulme en Second Thoughts about Humanism (1929) por insistir en que el pecado y el mal son reales. «Hay que reconocerle a T.E. Hulme el enorme mérito de haber descubierto por sí mismo que hay un absoluto que el hombre no puede nunca alcanzar». Eliot citaba a Hulme para explicar que la negación del pecado es uno de los rasgos distintivos del romanticismo y del humanismo. «Para el humanista moderno, al igual que para el romántico, 'el problema del mal desaparece, el concepto de pecado desaparece'» (Selected Essays, p. 490).

La postura de Stevens era muy distinta. Es necesario examinar a fondo su discurso para encontrar una alusión directa a la cuestión del pecado y del mal. Una prueba fehaciente de que Stevens no pensaba que existiera una realidad llamada «mal» que intervenía en los asuntos humanos, la encontramos en su réplica a Vaudeville for a Princess, de Delmore Schwartz. «Decir que sólo el palurdo aspira a la felicidad y que el hombre malvado hace el mal igual que los perros ladran, significa pasar por alto que el Drang nach den Gut [el anhelo del bien] no es muy distinto del Drang nach lo contrario. Te fascina el mal. No veo que esta fascinación tenga algo que ver con la fascinación que ejerce el bien. No hay ninguna diferencia entre un pájaro que canta al sol y un perro que ladra en la oscuridad, y de nuevo, la antítesis que planteas entre el mal, por una parte, y el pensamiento y el arte, por otra, implica ideas bastante distintas» (9 de octubre de 1950, Letters, p. 693). La predilección que sentía Stevens por la celebración del «bien» era quizá un residuo del humanismo de su juventud, pero, por otra parte, su rechazo de la idea humanista que planteaba Schwartz, que sostenía que el arte y el pensamiento pueden vencer al mal, indica lo alejado que se encontraba de ese credo.

Durante la Primera Guerra Mundial no resultaba sencillo identificar el mal con uno u otro bando. Según la propaganda de los combatientes el bando contrario representaba el mal, pero cuando el fuego se interrumpió, no estaba del todo

claro hacia qué lado se había inclinado la balanza de la virtud. En este sentido, la Gran Guerra fue muy distinta de la siguiente, en la cual la maldad del régimen nazi era evidente para todos. En 1918, cuando terminó la Primera Guerra Mundial, se impuso la sensación generalizada de que había llegado el final de una época, pero nadie tenía una imagen clara de lo que vendría después del fracaso del ancien régime. Aunque las cuantiosas muertes trajeron consigo un florecimiento del espiritualismo entre muchos de los traumatizados supervivientes, en términos generales la guerra venía a confirmar la quiebra del cristianismo en Europa. No era la religión adecuada para el siglo XX. Aunque los humanistas y los socialistas recibieron con alegría el creciente desencanto con el cristianismo, a muchos, a Eliot entre otros, les preocupaba.

Eliot expresó ese estado de ánimo en «Gerontion» y en La tierra baldía, y, de este modo, se convirtió por accidente en el portavoz del escepticismo de la posguerra. «Gerontion» fue escrito al final de la guerra, una época en la que Eliot estaba sometido a la presión derivada de varios factores: su turbulento matrimonio, sus inciertas perspectivas económicas y –por encima de todo, en mi opinión– la incertidumbre relacionada con la búsqueda de un sistema de creencias que satisficiera sus necesidades emocionales. Podemos fechar la composición de este poema con bastante exactitud, pues Eliot envió una copia a Mary Hutchinson y otra a John Rodker a principios de julio de 1919. A Hutchinson le confesaba que no estaba «del todo satisfecho con él» y decía que era «un poema nuevo», distinto de «En el restaurante», «Bleistein con un Baedeker», «Sweeney erectus» y «Un huevo para cocer» (Letters, pp. 311 y 312). También le envió una copia a Sydney Schiff. «Sólo quiero que lo veas tú», le advertía en una carta escrita el 21 de julio de 1919 (Letters, 322). Parece razonable, por tanto, pensar que lo compuso entre mayo y junio de 1919. Sabemos que contempló la posibilidad de utilizar este poema a guisa de prefacio de La tierra baldía, pero Ezra Pound le disuadió de ello (Letters, p. 505).

En una entrevista que le concedió en 1958 a Helen Gardner, Eliot ofrecía una versión algo idealizada de la génesis estética y emocional de estos poemas. «Eliot me contó que cuando llegó a Europa se interesó por la filosofía y no sentía ninguna necesidad de escribir poesía.[101] Después, empezó a escribir breves poemas en francés para entretenerse, y ‘eso’, decía, ‘fue lo que me puso en marcha de nuevo y me hizo escribir poemas como ‘El hipopótamo’’. El apoyo de Pound y la lectura de los dramaturgos isabelinos menores, dieron lugar a ‘Gerontion’ y a ‘La tierra baldía’. ‘Son poemas inseparables’, decía, ‘y son el resultado de una combinación de sentimientos personales, experiencias y nuevas

lecturas'» (Gardner, 1958, p. 8). De estas observaciones, lo único que se puede sacar en claro es que 'Gerontion' y 'La tierra baldía' son dos poemas inseparables. Aunque Jewel Spears Brooker dijo en cierta ocasión que «cuando Eliot terminó de escribir 'Gerontion', estaba desencantado con la mayoría de los sustitutos de la religión» (Brooker en Olney, p. 51), más tarde rectificaría y atribuiría el pesimismo del poema a la guerra, una tesis más cercana a mi postura. «El tono lúgubre de 'Gerontion'», decía Brooker, «que se suele atribuir a la filosofía negativa de Eliot, guarda una relación más directa con su actitud pesimista en relación con la historia de la civilización occidental, un pesimismo que compartía con la mayoría de las personas inteligentes y sensibles de su generación… La catástrofe sin precedentes que se saldó con el Tratado de Versalles no sólo había devastado las vidas y los territorios de Europa, sino también su cultura y sus instituciones» (Mastery and Escape, p. 101).

Por desgracia –para Brooker y para mí–, Eliot negó en repetidas ocasiones que la guerra fuera el acontecimiento que le había servido de inspiración para escribir «Gerontion» y La tierra baldía. Quizá la negación más categórica sea el comentario que recordaba su hermano, Henry Ware Eliot. «Varios críticos me han hecho el honor de interpretar que mi poema es una crítica al mundo contemporáneo, y consideran, de hecho, que se trata de una importante obra de crítica social. Para mí, no es más que un lamento personal y absolutamente insignificante contra la vida; no es más que un gruñido con ritmo» (Se cita en el facsímil 1 TWL). Aunque debemos interpretar con reservas esta observación privada e indirecta, existen pocas pruebas que respalden la suposición de los primeros lectores de La tierra baldía, que consideraban que el poema expresaba el desencanto que la guerra había provocado en tantas personas. El pesimismo de «las personas más inteligentes y sensibles de su generación» lo había provocado el desencanto con la fe liberal-democrática en el progreso, una fe que Eliot nunca compartió. El desánimo cultural y político que expresan estos poemas tiene su origen, a mi modo de ver, en la búsqueda infructuosa de la fe en un mundo sin fe. En particular, fue el desencanto con el propio Russell y con el humanismo que éste defendía –unas ideas en las que Eliot había depositado muchas esperanzas– lo que dio lugar al estado de ánimo lúgubre de estos poemas. Ese «lamento personal» le afectó mucho más que la guerra y sus consecuencias, aunque no se puede descartar por completo la influencia de esos acontecimientos históricos.

Como casi todos los poemas que Eliot escribió durante la guerra y poco después, «Gerontion» es una obra totalmente ininteligible. Lo único que se puede sacar en

claro es que los poemas de esta época abordan el problema del mal y del pecado, aunque lo hacen de forma tangencial. La cita extraída de la obra de Shakespeare Medida por medida sirve para presentar el tema del cruel engaño. El duque Vincencio, disfrazado de fraile, se dirige al joven amante Claudio. El propio duque ha condenado a muerte a Claudio por haber vulnerado una rara ley que rige las relaciones sexuales y que casi nunca se aplica. El pecado de Claudio ha sido dejar embarazada a Julieta, su prometida. Bajo el disfraz, Vincencio ofrece al condenado un consuelo que no le sirve de nada:

Tú no tienes ni juventud ni vejez

sino como si fuera una siesta después de comer

soñando con ambas cosas.

Este cruel epígrafe contextualiza el ensueño del epónimo «viejo» Gerontion. Hasta ahora, los personajes poéticos de Eliot habían sido jóvenes que se podían identificar razonablemente con el autor. Por este motivo, el poeta recibió muchas críticas por hacerse pasar por un anciano cuando sólo tenía treintaiún años. La denuncia puede parecer ingenua –o maliciosa– pero la decisión de hablar por boca de un anciano supuso una novedad, y por eso merece la pena dejar constancia de ello. El anciano genérico de Eliot repasa su vida carente de sentido, sin descendencia, y sin heroísmo:

Aquí estoy yo, un viejo en un mes seco,

con un niño que me lea, esperando la lluvia.

Ni estuve en las Puertas Calientes

ni combatí en la cálida lluvia

ni me metí hasta la rodilla en el pantano salobre, blandiendo un machete,

picado de moscas, combatido.

Puede que Eliot expresara la vergüenza que sentía por haber evitado el campo de batalla. Poco más de un año después de escribir «Gerontion», el 20 de junio de 1920, le escribió carta a Herbert Read, un veterano de guerra más o menos de su edad, en la que hablaba de los diarios de guerra que Read había publicado con el título Naked Warriors. Aunque reconocía haberlo recibido en marzo del año anterior (Letters, p. 278), todavía no había escrito comentario alguno. Eliot le explicaba detenidamente a Read, con quien en esta época aún no tenía demasiada confianza, que él no había llegado a entrar en combate. «Como es una experiencia que yo mismo no he vivido –no hablo desde la perspectiva que me concede mi avanzada edad, sino desde la ventaja o desventaja de haberme mantenido alejado del ejército– he sido un espectador imparcial de las luchas ajenas por la guerra y la paz» (Letters, p. 386).

Una vez que el anciano ha reconocido su condición de no combatiente, se queja del lugar donde vive en unos versos tristemente famosos por su tono antisemita:

Mi casa es una casa echada a perder,

y el judío se encuclilla en el alféizar de la ventana, el propietario,

engendrado en algún cafetucho de Amberes,

lleno de ampollas en Bruselas, remendado y pelado en Londres.

Cabe destacar que Eliot le envió este poema a Sydney Schiff y a John Rodker –ambos judíos– para conocer su opinión. Es difícil determinar si este detalle es una prueba de la extremada insensibilidad de Eliot hacia los sentimientos de los demás o un indicio de su confianza en que la alusión era inofensiva por su naturaleza «simbólica».

Sydney Schiff, que en esta época ya hacía tiempo que había sustituido a Russell en la vida de Tom y Vivien, era un acaudalado judío no practicante. Su segunda

mujer, Violet Bedlington, pertenecía a una prominente familia anglojudía y era una conocida anfitriona literaria. El matrimonio tenía un apartamento en París y eran amigos de Marcel Proust. Schiff había publicado (en 1919) «Bleistein con un Baedeker», otro poema en el que Eliot manifestaba opiniones antisemitas. Schiff accedió a publicarlo en Art and Letters, la revista fundada por Herbert Read y Frank Rutter para la cual colaboraba como editor y mecenas. Su respuesta a «Gerontion» no se ha conservado, pero de la misiva que Eliot le devolvió agradeciéndole sus comentarios no se desprende que planteara objeción alguna al retrato que ofrecía de Bleistein en el poema: «Aprecio la minuciosa atención que le ha dedicado a 'Gerontion' y escucharé encantado cualquier otro comentario que quiera comunicarme sobre este poema» (Letters, p. 324).

Puede ser que Schiff no se ofendiera porque, sencillamente, era un judío antisemita, pero hay otras explicaciones alternativas. La más evidente es que la figura del «judío» se utilizaba muy a menudo para representar a los financieros desarraigados que especulaban en Europa aprovechando la guerra. Por supuesto que, después del Holocausto, es imposible interpretar que esta sinécdoque no es ofensiva, pero parece ser que este tipo de antisemitismo despreocupado se solía tolerar antes de las atrocidades nazis. El casero judío del poema de Eliot se ajusta al cliché del judío rico, pero no debemos olvidar que la figura del judío es una sinécdoque que también se utiliza para representar a los humanistas librepensadores. De acuerdo con esta lectura, el casero de Gerontion no sólo sería un judío rico y un cosmopolita desarraigado, sino también un librepensador poscristiano.[102] Otra posible interpretación es que la casa ruinosa que habita Gerontion es una metáfora del cristianismo, un hogar teológico prestado –no alquilado– por el judaísmo. Pero a pesar de toda esta moderación simbólica, nos encontramos ante el retrato ofensivo de un judío en cuclillas, con una infección en la piel –debida, sin duda, a la falta de higiene–, y de baja extracción social –probablemente es un hijo ilegítimo, dado que ha sido «engendrado» en un «cafetucho». La ferocidad de este retrato es tan notoria, tan cercana a las descripciones antisemitas más duras, que es difícil ignorar este componente. Existen abundantes pruebas que parecen indicar que Eliot albergaba sentimientos antisemitas, aunque nunca llegaron a ser tan virulentos como los de su amigo Ezra Pound.[103]

Pero lo más interesante de este análisis no es el retrato del judío, sino la descripción del cristianismo. ¿Anticipa este poema la conversión de Eliot al anglicanismo que tendría lugar ocho años después? ¿O expresa simplemente el desencanto con el humanismo como sustituto de la religión, un desencanto

derivado quizá de la mala conducta de Russell con Vivien (si es que Eliot estaba al tanto)? La introducción del motivo de la transgresión sexual –y de la futilidad de la existencia humana– a través de la cita de Medida por medida respalda hasta cierto punto esta última hipótesis.

La idea inicial de Eliot era utilizar como epígrafe una cita distinta, un pasaje de La divina comedia (Infierno, XXXIII) (Inventions, p. 349). Dante se encuentra con las almas de los asesinos traidores, entre otras con la del fraile Alberigo, que ha invitado a su hermano y a su sobrino a un banquete para asesinarlos por una ofensa que no se especifica. La cita era: «Ed elli a me: 'Come 'l mio corpo stea / nel mondo sù, nulla scïenza porto'. (II. 121-122) [Y me dijo: ignoro cómo le irá a mi cuerpo en el mundo]. Se trata de la respuesta que ofrece Alberigo cuando Dante le pregunta «¿Ya estás muerto?» El fraile explica después que en algunos casos el alma desciende a los infiernos antes incluso de que el cuerpo muera. Un demonio se apodera del cuerpo mientras éste permanece en la tierra. Resulta tentador interpretar esta cita como una alusión al diabólico comportamiento de Russell con Vivien. Al igual que la cita de Medida por medida, versa sobre el engaño y la traición, pero no previene al lector de la futilidad de la vida sin fe. Al sustituir al fraile Alberigo de Dante por el duque Vincencio de Shakespeare Eliot incorporó al poema a un gobernante manipulador en detrimento del clérigo tramposo y, además, introdujo el motivo de la pérdida de la fe, un tema al que no aludía la cita de Dante.

Uno de los posibles motivos del odio desmesurado del retrato del casero judío que ofrece Eliot podría ser el disgusto derivado de la ruptura del acuerdo al que Vivien y él habían llegado con Russell para alquilar una casa de campo en Marlow, aunque quizá sea una explicación excesivamente biográfica. El caso es que en el verano de 1918, Russell rompió con Vivien definitivamente, y Eliot tuvo que darse cuenta de que algo había cambiado en su relación, sobre todo cuando Russell les informó, en agosto de ese mismo año, de que no quería seguir pagando a medias el alquiler. Russell les pidió que le enviaran sus muebles a su apartamento de Londres, una petición a la que el matrimonio atendió con una lentitud probablemente deliberada (Monk, Spirit, p. 539 y 544-545). Es evidente que Russell no puede ser el casero judío del poema. No obstante, el filósofo canceló el acuerdo de forma precipitada, y, para los Eliot, fue una situación embarazosa desde el punto de vista económico. Como es natural, se disgustaron, y puede que este episodio alimentara el mal humor del poeta, aunque éste descargara su ira en un oportuno chivo expiatorio.

Si adoptamos una perspectiva menos autobiográfica e interpretamos que el casero judío es un símbolo de los orígenes judíos del cristianismo, los siguientes versos, que abordan algunos motivos cristianos, se pueden leer de un modo totalmente irónico:

Los signos se toman por prodigios: «¡Queremos ver un signo!»

La palabra dentro de una palabra, incapaz de decir una palabra,

envuelta en pañales de tiniebla.

Se ha dicho en muchas ocasiones que estos versos anticipan la conversión de Eliot que tuvo lugar ocho años después, pero esta interpretación siempre me ha parecido problemática. Los fariseos piden una señal (Mateo 12: 38) porque niegan la divinidad de Jesús, y lo hacen porque sus actos contravienen la ley de Moisés: hace milagros y cena en sábado. Su comportamiento escandaliza a los fariseos, y Le acusan de hacer milagros gracias a los poderes de Satán. Insatisfechos con Su respuesta, que consiste en cuestionar la autoridad de la ley de Moisés, Le piden una señal, convencidos de que no sucederá nada. En lugar de darles la señal, Jesús censura su incredulidad. «La generación mala y adúltera busca una señal, pero no le será dada ninguna señal» (Mateo 12: 39). ¿Sería demasiado atrevido insinuar que es posible que la expresión que utiliza Jesús para calificar a los que le acusan, «la generación adúltera», despertó algunos sentimientos en Eliot?

El pasaje completo pertenece a un sermón de Navidad que Lancelot Andrewes pronunció en 1618. Andrewes no cita el evangelio de Mateo, sino el de Lucas (2: 12-14): «Esto tendréis por señal: encontraréis al Niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre. Al instante se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios diciendo: ‘Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad’». Además, Andrewes cita la incredulidad de los fariseos tal y como se relata en el evangelio de San Mateo:

Los signos se toman por prodigios. «Señor, danos una señal» que sea un milagro.

Y, en este sentido, es una señal de la que hay que maravillarse.

De hecho, cada una de estas palabras es un prodigio. Hacer nacer a un niño; Verbum infans, la palabra sin palabra; la palabra eterna que no puede pronunciar una palabra; 1. Un prodigio seguro. 2. Y el sparganismoj [Palabra griega que significa «envuelto en pañales»], en pañales; y eso también es un prodigio. «Él», que (como se dice en el versículo treinta y ocho de Job) «cerró con puertas el mar cuando, impetuoso, salía del seno, dándole yo las nubes por mantillas, y los densos nublados por pañales»; ¡Él, que vendrá así, envuelto en pañales!». (Project Canterbury, Library of Anglo-Catholic Theology, Lancelot Andrewes, Works, Sermons I, p. 204).

Para Andrewes, la «señal» era muy anterior a la petición de los fariseos, pues no eran los milagros que el Jesús adulto había realizado los que habían ofendido a los fariseos, sino el nacimiento milagroso de Cristo.

Los versos posteriores del poema no están inspirados en Andrewes. Eliot evoca la Resurrección de Cristo en Pascua –una Pascua algo tardía, no obstante, pues la última fecha posible es el 25 de abril– y la Comunión, que para los anglicanos es la recepción del cuerpo y la sangre de Cristo, consustanciada milagrosamente en el pan y el vino del sacerdote que oficia:

En la adolescencia del año

llegó Cristo el tigre

En el depravado mayo, cornejo y castaño, floreciente árbol de judas,

para ser comido, para ser dividido, para ser bebido

entre cuchicheos;

Nunca he leído ningún comentario que explique de modo satisfactorio la caracterización que ofrece Eliot de Cristo como tigre. La referencia tradicional al «Tigre» de Blake me parece poco convincente. El tigre de Blake no es Cristo, sino una sinécdoque de la creación de Dios: «¡Tigre! ¡Tigre! Que te enciendes de luz / en el bosque de la noche / ¿Qué mano u ojo inmortal / pudo idear tu terrible simetría?». Es más, en el poema de Eliot la evocación de la Eucaristía es irreverente. Parece que la intención del autor es recordar a sus lectores las ideas de Sir James Frazer, que explicaba en La rama dorada que el sacramento de la comunión era un vestigio del canibalismo pagano.

Sabemos que Eliot ya había leído a Frazer en 1913,[104] y afirmaba que la estructura de La tierra baldía se basaba en La rama dorada y el libro de Jessie Weston From Ritual to Romance. «Hay otro libro de antropología con el que he contraído una deuda general. Se trata de una obra que ha influido profundamente en nuestra generación; me refiero a La rama dorada; he utilizado sobre todo los volúmenes Adonis, Atis y Osiris. Cualquier lector que esté familiarizado con estas obras reconocerá inmediatamente en el poema algunas referencias a las ceremonias estacionales». Aunque Frazer tuvo la precaución de no extraer la conclusión de que la misa cristiana es un vestigio de las prácticas bárbaras y supersticiosas del canibalismo ritual, es evidente que en su estudio tiende a desacreditar el ritual de la comunión. El pasaje que reproducimos a continuación, extraído de la edición abreviada de 1922, es uno de los más directos en este sentido:

Ahora es fácil de colegir por qué un salvaje desea participar de la carne de un animal que considera divino. Comiendo el cuerpo del dios, compartirá los poderes y atribuciones del dios. Y si el dios lo es del grano, éste será su propio cuerpo; si es un dios de la vid, el jugo de la uva será su sangre; de manera que comiendo el pan y bebiendo el vino, los fieles participan del verdadero cuerpo y sangre de su dios. Así, pues, beber vino en los ritos de un dios de la vid, como Dionisos, no es un acto de francachela, sino un sacramento solemne. Sin embargo, llega un momento en que hombres razonables encuentran difícil entender cómo nadie en sus cabales puede suponer que comiendo pan o bebiendo vino consume el cuerpo o la sangre de una deidad. «Cuando llamamos al grano Ceres y al vino Baco –dice Cicerón– usamos una figura retórica vulgar; ¿puede imaginarse que haya alguien tan loco que crea que la cosa que está comiendo es un dios?»[105]

En «Gerontion», después de la sardónica alusión al rito de la comunión, aparece un variopinto grupo colección de comulgantes:

Por Mr. Silvero

el de manos acariciadoras, en Limoges,

que dio vueltas toda la noche en el cuarto de al lado;

por Hakagawa, haciendo reverencias entre los Tizianos;

por Madame de Tornquist, en el cuarto oscuro

desplazando las velas; Fräulein von Kulp

que se volvió en el vestíbulo, una mano en la puerta.

Es difícil saber cómo interpretar estos versos. La presencia de nombres no británicos (hay un nombre japonés, otro sueco y otro alemán) en un poema escrito en lengua inglesa parece indicar que se trata de una «congregación» cosmopolita. Si presuponemos cierto grado de intolerancia hacia los extranjeros, podemos interpretar que la admisión de todos sin excepción en el sacramento de la comunión implica cierto grado de degradación. Además, parece que todos los comulgantes se encuentran alejados de sus domicilios habituales y que se dedican, quizá, a desempeñar tareas ilícitas. Se trata de un grupo desarraigado e inquieto, la antítesis de la imagen convencional de una congregación cristiana. Pero, probablemente, el rasgo más llamativo de estos versos es su hermetismo. Es imposible saber con seguridad qué quiere decir el poeta, más allá de la idea de que la Europa cristiana unificada y uniforme ha dejado de existir. Los versos posteriores reafirman esta lectura, si presuponemos que esta casa llena de corrientes es la cristiandad:

Vacías lanzaderas

tejen el viento. No tengo fantasmas,

un viejo en una casa llena de corrientes

al pie de una loma con mucho viento.

Otro detalle ambiguo es que se afirma que Gerontion no tiene fantasmas. Es de suponer que Eliot quiere decir que ya no cree en el más allá. Si la «casa llena de corrientes» es el cristianismo, este detalle recalcaría su unheimlich condición de ateo moderno.

Después, el poema se centra en un discurso sobre la historia y los conocimientos que se pueden extraer de ella. Comienza con la siguiente pregunta: «Tras de tal conocimiento, ¿qué perdón?» Acto seguido, Eliot exhorta al lector a que «piense», a que reflexione sobre un catálogo de males: el engaño, la vanidad, etc. Curiosamente, en un principio Eliot había pensado en dedicar este discurso a la naturaleza, no a la historia. Según afirma Christopher Ricks en sus notas a Invenciones de la liebre de marzo, en esta ocasión no fue Pound quien le disuadió, aunque le sugirió otras correcciones. En cualquier caso, no parece que el cambio afecte demasiado a lo que el conocimiento pueda ser.

Si nos decantamos por una interpretación autobiográfica del poema, el conocimiento podría ser perfectamente el de la relación adúltera que Vivien mantuvo con Russell. La «naturaleza» sería entonces el tema más apropiado para la reflexión, pues el engaño, la ambición, la vanidad, la distracción, el escepticismo, la pasión, la debilidad, el miedo, la valentía, el heroísmo y la criminalidad – los atributos que se enumeran en la reflexión– pertenecen a la naturaleza de los seres humanos. Pero al sustituir a la «naturaleza» por la «historia» es imposible aplicar esta lectura autobiográfica y el poema refleja una generalidad impersonal que no requiere más revisiones. O la naturaleza engaña, traiciona, etc., o es la historia la que lo hace. Ni una ni otra ofrecen respuesta a las abrumadoras cuestiones que Prufrock temía. Estos versos expresan la incertidumbre y el desconcierto que muchos sintieron inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. Si interpretamos al pie de la letra las palabras de Eliot, que aseguraba que la incertidumbre y el desconcierto que él sentía no guardaban una relación directa con la guerra, hemos de buscar otra razón que

explique su estado de ánimo. El fracaso de sus coqueteos con el humanismo motivado por el comportamiento de Russell es una alternativa perfecta. El verso aislado que aparece después de la enumeración –«Esas lágrimas son sacudidas del árbol cargado de ira»– aludiría a la desilusión que se expresa en la enumeración. El «árbol cargado de ira» es sin duda el árbol del conocimiento del bien y del mal que aparece en el Génesis. Al igual que Adán y Eva, Eliot ha perdido la inocencia. Al igual que Europa, sabe que Dios no existe.

Si interpretamos que los versos posteriores están dedicados a Vivien, se podría decir que aluden al adulterio. El «nosotros» no sería entonces un «nosotros» general que hace referencia a los contemporáneos de Eliot, sino a Vivien y a él, únicamente. No se debe interpretar, por tanto, como se suele hacer, que estos versos son sólo una oración, sino una declaración destinada a Vivien –y quizá también a Russell– en la que se afirma que su relación ha terminado:

Llegaría a coincidir contigo sobre esto honradamente.

Yo que estaba cerca de tu corazón fui apartado de él

para perder belleza en terror, terror en averiguación.

He perdido mi pasión: ¿por qué necesitaría conservarla

puesto que lo que se conserva debe ser adulterado?

He perdido mi vista, olfato, oído, gusto, tacto:

¿cómo habría de usarlos para tu contacto más cercano?

Pero Eliot no rompió con Vivien hasta muchos años después, y los dos últimos versos se entienden mejor si se interpretan como una plegaria, no como la constatación de la existencia de una ruptura irremediable en una relación personal. La enumeración de los cinco sentidos alude inevitablemente a los rituales de la Iglesia católica en los que todos los órganos de los sentidos se ungen con un óleo que simboliza la renuncia del alma a la carne cuando se prepara para reunirse con su creador. Por supuesto que la combinación de las

pasiones sexuales humanas y el éxtasis místico es una tradición muy arraigada en la poesía piadosa. La combinación del fracaso de la pasión sexual con el fracaso del éxtasis místico –si esto es en realidad lo que intenta Eliot– es una innovación dentro de esta tradición, no un alejamiento.

La pregunta «¿Qué hará la araña, / suspender sus operaciones; se retrasará el gorgojo?» también resulta menos desconcertante si interpretamos el poema en términos autobiográficos. La araña es un depredador pasivo que se limita a esperar a que su víctima caiga en la red, del mismo modo que el ingenuo Eliot cayó en la red de Russell. El gorgojo es un parásito que anida en la vaina de su huésped y deposita allí sus huevos. Cuando la larva eclosiona, se come la flor o la vaina de la planta. La relación adúltera de Vivien no terminó en embarazo, pero es indudable que Russell contribuyó a la destrucción del matrimonio Eliot.

Sea cual sea la lectura más fiel, es evidente de que se trata de una pregunta retórica: la araña y el gorgojo no se retrasarán. Se comportan así instintivamente y, además, desempeñan un papel necesario, pues morir de una u otra forma es inevitable. Esta última idea se explica con ayuda de un breve catálogo de almas difuntas que «giraban / más allá del circuito de la Osa estremecida / en átomos fracturados». Al igual que en la lista de los comulgantes, Eliot utiliza de nuevo nombres propios: «De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel». En la versión preliminar que se publicó en Invenciones de la liebre de marzo, no se incluyeron estos versos, que reafirman el destino desolador que les espera a las almas de los muertos:

Gaviota contra el viento, en los ventosos estrechos

de Belle Isle, o corriendo al Cabo de Hornos,

plumas blancas en la nieve, se las lleva el Golfo,

En su lugar, Eliot escribió esta críptica oración: «Hemos ahorrado un chelín al olvido / aunque lo hemos olvidado». «To save a shilling» [Ahorrar un chelín] es una expresión similar a «putting a little aside for a rainy day» [ahorrar para cuando lleguen tiempos peores]. Es evidente que esa estrategia no es una precaución adecuada para evitar el olvido. Pero ¿a qué estrategia inadecuada

alude el poema? A mi entender, hace referencia a los distintos sistemas de creencias que la humanidad ha desarrollado para consolarse a lo largo de la historia, desde los cultos paganos hasta el humanismo, pasando por el cristianismo. El rebuscado juego de palabras que realiza Eliot al final del verso con la palabra «oblivion» [olvido] –«even oblivious» [aunque lo hemos olvidado], parece respaldar esta lectura. Creo que Eliot quería decir que la humanidad ha ignorado –es decir, ha olvidado– su verdadera condición, una condición que se describe con pesimismo en «El credo del hombre libre», en el pasaje que hemos citado en el capítulo anterior, el que termina con la frase: «Sólo sobre los firmes cimientos de una completa desesperación podrá construirse en lo sucesivo, con seguridad, la morada del alma» (Russell, 1917, pp. 60-61. Cursiva añadida). Pero Eliot descartó este verso y terminó el poema con la imagen de una gaviota que vuela «contra el viento» sobre las frías, áridas y baldías inmensidades del Golfo de San Lorenzo, en Canadá, o sobre las yermas tierras del Cabo de Hornos, en el sur de Chile. La gaviota es un símbolo de las almas humanas que vuelan «en átomos fracturados», y se apoyan precariamente en una historia (o en una naturaleza) taimada y engañosa.

Aproximadamente tres meses después de enviarle «Gerontion» a Schiff para conocer su opinión, Eliot le explicaba a John Quinn que quería «empezar a trabajar en un poema que me ronda la cabeza» (5 de noviembre 1919. Letters, p. 344). Un mes después, el 18 de diciembre, le contó a su madre que uno de sus buenos propósitos para el Año Nuevo era «escribir un extenso poema en el que llevo pensando mucho tiempo» (Letters, p. 350). Pero parece ser que no cumplió este propósito, pues en otra carta que le envió a su madre el 20 de septiembre de 1920, le explicaba que necesitaba «una temporada de tranquilidad para componer un poema que tengo en mente» (Letters, p. 408). Sabemos que Eliot tenía bastante avanzado el poema La tierra baldía a principios de 1921, ya que Wyndham Lewis dejó constancia en una carta dirigida a Sydney Schiff (7 de febrero de 1921) de que Eliot le había enseñado «un nuevo poema largo (dividido en cuatro partes) que no sólo creo que va a ser muy bueno, sino que representará un cambio de rumbo en su poesía» (Se cita en Gordon, Imperfect Life, p. 169). Pero Eliot no le mostró el resultado de sus esfuerzos a Ezra Pound –que por aquel entonces vivía en París–, como ya había hecho con «Gerontion», hasta diciembre de 1921 (Letters, pp. 497-499). Eliot pensaba incluir «Gerontion» en La tierra baldía, y le preguntó a Pound si le parecía mejor publicarlo «como preludio de un libro o de un panfleto» (Letters, p. 304). Pound le recomendó que no lo hiciera. «No te recomiendo publicar ‘Gerontion’ a guisa de prólogo. Se entiende bien así. Por si no he sido suficientemente claro,

permíteme que te recomiende que NO se te ocurra utilizar ‘Gerontion’ como preludio» (Letters, p. 505).

Un enigmático vínculo que permite establecer una relación entre «Gerontion» y La tierra baldía es el personaje de Fresca, una de las almas que «giraban más allá del circuito de la Osa estremecida». Fresca aparecía en la versión preliminar de «El sermón del fuego». Se trata de una figura bastante similar a la Belinda de El rapto del rizo de Pope, aunque parece algo más culta, pues lee a Richardson, a Gibbon y a Giraudoux. Las estrofas dedicadas a este personaje están escritas en versos pareados, imitando a Pope. Se nos cuenta que «los escandinavos desconcertaban su inteligencia», Ibsen y Strindberg, pongamos por caso, y que «los rusos la emocionaban hasta la histeria». Lo más probable es que Eliot se refiriera a Dostoievski, Kandinsky, Stravinski y Diaghilev. Inspirándose en esta «caótica mezcolanza», Fresca escribe poesía. Es, en una palabra, una intelectual atenta a las últimas tendencias, pero no hay que tomarla demasiado en serio. Los prejuicios misóginos de Eliot se imponen cuando el poeta comete la indiscreción de seguir a la mujer hasta el «necesario retrete», y añade: «Las fragancias combinadas por los ingeniosos franceses, / disimulan el efusivo hedor femenino». Antes de acompañarla al baño, Eliot describe cómo Fresca escribe algunas cartas en las que intenta algunos escarceos sociales (Facsimile, p. 23). El poeta observa que «en otros tiempos o en otros lugares» Fresca habría sido «una Magdalena sumisa, humilde y llorosa», pero en esta época, sólo puede aspirar a ser «una especie de salonnière de cancán» (Facsimile, p. 27). Aunque este personaje no sobrevivió a la censura de Pound, en la primera versión Eliot le dedicó unos setenta versos a esta dama intelectual de relajada virtud, quien, en lugar de recibir un bautismo cristiano, «fue bautizada en un mar jabonoso / de Symonds, Walter Pater, Vernon Lee».

John Addington Symonds y Walter Pater son personajes famosos, pero no se puede decir lo mismo de Vernon Lee. «Vernon Lee» era el seudónimo que utilizaba Violet Paget (1856-1935), autora de Studies of the Eighteenth Century in Italy (1880), Belcaro (1881), Euphorion (1884) y la novela satírica Miss Brown (1884), entre otros libros. Miss Brown es una caricatura de los círculos estéticos ingleses, lo cual hace difícil comparar a Paget con Symonds y Pater. Además, escribió una obra de teatro pacifista: Satan the Waster (1920). Paget fue amiga de Lady Ottoline Morrell durante muchos años, y, a finales de 1914, cuando regresó a Londres después de pasar una temporada de Italia, Ottoline la invitó a comer en compañía de su joven compañera Irene Cooper-Willis. Russell también acudió a esta reunión y se encaprichó con Cooper-Willis. A pesar de la

oposición de Paget, a principios de 1915 Russell contrató a la joven como ayudante. Como era habitual en él, no tardó en insinuarse, pero Cooper-Willis le rechazó –al parecer, rechazaba a todos los hombres que pretendían mantener relaciones íntimas con ella (Monk, Spirit, pp. 387-394). Aunque Violet Paget e Irene Cooper-Willis no se parecen en absoluto a la Fresca de Eliot, cabe la posibilidad de que éste estuviera al corriente de que Russell se había encaprichado con la amiga de Paget, pues el filósofo la contrató como ayudante en la misma época en que los Eliot compartían apartamento con él. Pound decidió que había que suprimir los versos dedicados a Fresca, pero Eliot, como recordaba en la introducción que escribió para The Selected Poems of Ezra Pound que editó Faber, pensaba que tenían cierto valor: «En cierta ocasión, Pound me obligó a destruir una serie de pareados que yo consideraba excelentes, pues, como él decía, 'Pope ha hecho esto mismo tan bien que tú no puedes superarlo; y si estos versos son satíricos, es mejor que te deshagas de ellos, pues no puedes parodiar a Pope a menos que seas capaz de escribir mejor poesía que él, y tú no puedes'» (p. 18. Cursiva añadida).

Las demás estrofas que Eliot suprimió animado por Pound eran soliloquios. En el primer grupo (formado por más de cincuenta versos), se describía una noche de alcohol y jarana en Londres que Eliot pensaba situar al principio del poema. El segundo (más de setenta versos), era un relato de la temporada de pesca en los Grandes Bancos, y se encontraba situado justo antes de los breves versos sobre Phlebas que en la versión definitiva forman la cuarta parte.

Sin embargo, no es mi intención juzgar en este estudio si los consejos de Pound fueron o no acertados. Lo que quiero dejar claro es que en las primeras versiones del poema, Eliot prestaba más atención al motivo de la decadencia urbana, a la degradación de las relaciones sexuales y a la ausencia de Dios que aún hoy caracteriza al poema en su versión canónica. Si esas estrofas se hubieran conservado, habría sido mucho más difícil considerar que hay un único narrador, que fue lo que pensaron la mayoría de las personas que lo leyeron cuando se publicó. Los Estados Unidos del siglo XIX habrían quedado reflejados. En lugar de parecer una especie de búsqueda de la revelación, sería más bien una puesta al día del Satiricón, es decir, un recorrido picaresco por una civilización que se desintegra. La incorporación de «Gerontion» habría reforzado esta lectura, pues habría desempeñado el papel que Eliot asignó por defecto a Tiresias mediante el expediente de la nota explicativa.

Pound reconoció de inmediato que el poema de Eliot era un gran triunfo, y le

confesó que se sentía «devastado por los siete celos capitales», y le confesó a Felix Schelling, su antiguo profesor del Hamilton College que «La tierra baldía de Eliot es la justificación del 'movimiento', del experimento moderno que pusimos en marcha en 1900» (Pound, Letters, pp. 234 y 248). Por desgracia, Pound nunca expresó sus opiniones acerca del contenido o el mensaje del poema. Lo único que podemos afirmar con seguridad es que, después de sus correcciones, resultó un poema más «mitopoético» y menos histórico.

En la literatura se han impuesto tres valoraciones bastante definidas del poema: la de Pound, que pensaba que era la culminación del «experimento moderno» que comenzó en 1900; la de Eliot, que afirmaba que era un «lamento personal», y la recepción positiva de los lectores originales del poema, que consideraban que expresaba la desilusión y la angustia de una generación (de momento, omitiré las reacciones negativas como la de Stevens). Por supuesto que no se trata de juicios mutuamente excluyentes. Lawrence Rainey señalaba en Revisiting The Waste Land que la valoración que prevaleció durante los ochenta años posteriores a la publicación de la obra privilegiando la primera y la tercera tendencias era errónea, y, en términos generales, estoy de acuerdo con él (pp. 48-49). El propio Eliot cuestionaba, como mínimo, la pertinencia de la idea de la búsqueda en el esquema mitológico. «Es indudable que tenía que pagar mi tributo a la obra de la señorita Jessie Weston, pero me arrepiento de haber obligado a tanta gente a perder el tiempo interpretando las cartas del tarot o buscando el Santo Grial («The Frontiers of Criticism», en On Poetry and Poets, p. 122).

Eliot también rechazaba enérgicamente la hipótesis de que el poema expresa el desencanto de una generación, y no sólo se lo confesó a su hermano, sino que también dejó constancia de este parecer en «Thoughts after Lambeth» casi una década después de que se publicara el poema. «No me gusta la palabra 'generación', que ha sido un talismán durante los últimos diez años; cuando escribí el poema titulado 'La tierra baldía', algunos de los críticos más benévolos dijeron que esta obra expresaba la 'desilusión de una generación', lo cual me parece un disparate. Puede que me hayan utilizado para expresar su propia ilusión de estar desilusionados, pero esa no era mi intención» (Selected Essays, p. 368). Aunque no se puede afirmar que la interpretación del «lamento personal» de Eliot debe prevalecer sobre las otras dos, lo cierto es que no se ha valorado lo suficiente. Si la tomamos en serio, habría que determinar la naturaleza y la causa de este lamento. En mi opinión, el origen de este lamento fue el desencanto de Eliot con el humanismo y con Russell como amigo y

mentor.

Vivien y Eliot no estaban distanciados cuando éste escribió La tierra baldía. Como es sabido, ella colaboró en el desarrollo del poema, leyó la versión preliminar y ofreció algunos consejos, de los cuales Eliot aceptó algunos.[106] No es mi intención afirmar que el poema refleja la consternación de Eliot provocada por la infidelidad de Vivien –puede que incluso no supiera que le estaba siendo infiel– sino que refleja la «pérdida de la fe» en la posibilidad de que el humanismo pudiera sustituir al cristianismo. Ese desencanto tuvo lugar casi una década antes de su conversión y le dejó en un estado de desesperación religiosa incipiente gran parte de esos años.

Un aspecto de la composición de La tierra baldía que no he conseguido explicar de forma satisfactoria ni ha sido comentado, hasta donde alcanza mi conocimiento, es por qué Eliot decidió escribir un poema largo poco después de terminar «Gerontion».[107] No se sabe por qué Eliot consideró que, fuera lo que fuera lo que tenía en mente, tenía que expresarlo en forma de poema extenso. Es cierto que pudo haberse inspirado en los Cantos de Pound, aunque esta obra todavía se encontraba en un estado más o menos embrionario, pues en 1919 sólo se habían publicado «Three cantos» y el «Canto IV». Con todo, Eliot le envió a Pound la versión preliminar del poema para conocer su opinión y para que le aconsejara, y es cierto que esta versión se parece un poco a «Three Cantos», salvando la diferencia entre las respectivas «voces» poéticas de ambos autores. Los dos poemas son soliloquios, aunque los cantos de Pound tienen cierto tono browninguiano: una única voz proporciona coherencia a un conjunto mal hilvanado de temas. En la primera versión de La tierra baldía, por el contrario, encontramos una serie de voces diferenciadas que narran historias razonablemente independientes. El mismo año que apareció «Gerontion», Pound publicó la serie «Homenaje a Sexto Propercio». Pero parece poco verosímil que Eliot se inspirara en esa «traducción» de un autor satírico romano. Estas tres obras –La tierra baldía, «Tres cantos» y «Propercio»– son series poéticas, según una moda bastante extendida en la época.[108] «Mañana de domingo» y «Lettres d'un Soldat» son otros ejemplos de series de esta época. Se trata de una forma que Stevens nunca abandonó y que Eliot retomó en «Cuatro cuartetos». Sin embargo, La tierra baldía es un poema distinto –único, incluso–, pues Eliot introduce varios narradores sin distinguir con claridad las voces dramáticas de la voz general del narrador.

Un aspecto del poema que rara vez se subraya –si es que se ha señalado alguna

vez– es que La tierra baldía es una celebración de lo que Kermode define como «el tiempo intermedio de los dioses idos y del Dios por venir». Kermode tomó prestada esta expresión de un ensayo que escribió Heidegger sobre Hölderlin (Kermode, 1980, p. 260) para aplicársela a la poesía de Stevens, pero encaja aún mejor con La tierra baldía y con «Gerontion». En la historia del cristianismo, este «tiempo» tiene unas coordenadas muy concretas: es el tiempo que media entre la muerte de Cristo en la cruz en el Viernes Santo y su aparición ante los apóstoles después de resucitar el Domingo de Pascua. En los Evangelios sólo se narran dos episodios relacionados con este periodo temporal. Uno de ellos es la aparición milagrosa de Cristo ante los apóstoles cuando éstos se dirigen a Emaús, una aldea que se encuentra «a sesenta estadios» de Jerusalén (Lucas 24: 15). Aunque el episodio tiene lugar durante el Domingo de Pascua, los apóstoles no reconocen a Jesús hasta que cena con ellos, momento en el cual «se les abrieron los ojos y le reconocieron, y desapareció de su presencia» (Lucas 24: 31).

«Lo que dijo el trueno» comienza con una evocación de la pasión y la muerte de Cristo en la que se invoca este «tiempo»:

Después del rojo de antorchas en caras sudorosas

después del silencio escarchado en los jardines

después de la agonía en pétreos lugares

el gritar y el clamar

cárcel y palacio y retumbar

del trueno de primavera tras montañas lejanas

aquel que vivía está ahora muerto.

En el Evangelio de San Mateo, Jesús fue prendido por la noche, mientras rezaba en el jardín de Getsemaní («el silencio escarchado en los jardines»), y fue llevado hasta el palacio del sumo sacerdote, donde fue interrogado. A la mañana

siguiente, Poncio Pilatos le llevó ante la multitud, que clamaba «Crucifíquenle» (Mateo 27: 11-26) («el gritar y el clamar / cárcel y palacio y retumbar»).

Más adelante, en «Lo que dijo el trueno», Eliot combina la incapacidad de los apóstoles para reconocer a Jesús con un incidente moderno:

¿Quién es el tercero que camina siempre a tu lado?

Cuando cuento, sólo estamos tú y yo juntos

pero cuando miro adelante por el camino blanco

siempre hay otro caminando a tu lado

deslizándose envuelto en un pardo manto, encapuchado

no sé si hombre o mujer

–pero ¿quién es quien va al otro lado del tuyo?

Dado que la similitud no es ni mucho menos evidente, en la primera nota de la quinta parte Eliot remite al lector a la crónica del viaje a Emaús que se recoge en los Evangelios. Además, añade otra nota al pasaje en la que identifica el incidente moderno al que acabamos de aludir: «Los siguientes versos se inspiran en el informe de una de las expediciones a la Antártida (no recuerdo cuál, pero creo que una de Shackleton): se contaba que el grupo de exploradores, con sus fuerzas agotadas, tenían la constante ilusión de que había uno más de los que se podían contar de hecho». Al combinar la alucinación moderna provocada por el cansancio con la crónica evangélica, Eliot sitúa ambos acontecimientos en un mismo nivel, y el lector es incapaz de distinguir si se trata de milagros o de alucinaciones. Desde una perspectiva humanista, ambos sucesos serían alucinaciones; pero desde el punto de vista de la fe religiosa, se trata de dos manifestaciones de la divinidad. Dado que el lector carece de medios para saber qué interpretación debe elegir, experimenta la misma incertidumbre que los apóstoles en su primer encuentro con Jesús resucitado.

El otro incidente de los Evangelios relacionado con esta idea del «tiempo intermedio» es el de las tres negaciones de Pedro, que también se recoge en Mateo (69-75). Durante la última cena, Jesús le dice a Pedro que le negará tres veces antes de que el gallo cante. Pedro, por supuesto, niega indignado que vaya a hacer tal cosa. Sin embargo, la profecía de Jesús se cumple. Las tres negaciones tienen lugar antes de la crucifixión de Cristo, pero después de que haya sido prendido en el Jardín de Getsemaní: «Pedro le siguió de lejos hasta el palacio del pontífice, y entrando dentro, se sentó con los servidores para ver en qué paraba aquello» (Mateo 26: 58). Pero cuando una «sierva» se le acerca y le pregunta si es uno de los discípulos de Jesús, Pedro lo niega. Después de abandonar el palacio, otra sierva le vuelve a acusar de lo mismo, y él lo vuelve a negar. Por fin, un grupo de personas se le acerca y le dice: «Cierto que tú eres de los suyos, pues tu mismo hablar te descubre. Entonces comenzó él a maldecir y a jurar: ¡Yo no conozco a ese hombre! Y al instante cantó el gallo» (Mateo 26: 69-75).

En La tierra baldía no se alude directamente a este incidente, pero cualquier cristiano practicante no encontrará dificultad alguna en relacionar el siguiente pasaje con la historia de la negación de Pedro:

La hierba canta

sobre las tumbas derribadas, en torno a la capilla

está la capilla vacía, sólo el hogar del viento.

No tiene ventanas, y la puerta oscila,

huesos secos no pueden hacer daño a nadie[109]

sólo un gallo se irguió en la viga maestra

qui qui riquí qui qui riquí

en un destello de relámpago. Luego una húmeda ráfaga

trayendo la lluvia

Por supuesto que este pasaje también alude a la historia del Grial, y a la Capilla Peligrosa, tal y como se describen en From Ritual to Romance de Jessie Weston. En la capilla de las historias de Weston no hay humanos, pero está habitada, como en estos versos, por un personaje malvado –un agente del diablo (pp. 175-182). Un aspecto de esa obra que pocos estudiosos advierten, es que Weston era una teósofa convencida. En From Ritual to Romance afirma que detrás de las historias del Grial hay una tradición pagana del misterio que se ha transmitido de manera confusa, camuflada con un espurio atavío cristiano (pp. 186-188).[110] El incidente de la Capilla Peligrosa, señala Weston, «es una historia iniciática… que se desarrolla en el plano astral, y que tiene consecuencias funestas en el plano físico (p. 182. Cursiva en el original). Estoy convencido de que Eliot no compartía la credulidad teosófica de Weston. Es de suponer que incluyó en su poema estas fantasías junto con la crónica cristiana para subrayar el estado de incredulidad en el que se encontraban sus contemporáneos y él: «el tiempo intermedio de los dioses idos y del Dios por venir» de Heidegger. Existen buenos motivos para interpretar que La tierra baldía es una expresión de ese momento, aunque Eliot a diferencia de Heidegger, no pensaba que el Ser se manifestaría en una nueva revelación.

En la segunda parte de «East Coker», Eliot retoma esta noción de «tiempo intermedio» con un espíritu algo más optimista que el de La tierra baldía, e invoca La Divina comedia de Dante, que comienza «en una selva oscura»:

Sólo no nos engaña lo que, siendo

engañoso, no puede ya dañarnos.

A mitad del camino, y aún más,

por el camino todo, en una selva

oscura, en un zarzal, junto a una ciénaga

donde el paso es inseguro y hostigan

monstruos, luces fantásticas y el riesgo

de ser hechizados.

Podemos afirmar con seguridad que Eliot estuvo aproximadamente dos años pensando en escribir un poema extenso, y que, además, su intención era expresar un estado de duda o incredulidad. La primera versión de La tierra baldía se parecía más a «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» y a «Retrato de una dama» que a los poemas satíricos que acababa de escribir. Como en aquellos primeros poemas, la versión que Eliot le enseñó a Pound era un soliloquio con una fuerte carga satírica en el que se prestaba especial atención a los escarceos sexuales –aunque el comportamiento de los personajes de la versión preliminar de La tierra baldía es algo más sórdido y su actitud moral más cínica que la de Prufrock o la de los monólogos de «Retrato de una dama». Las correcciones de Pound acentuaron la sordidez y el cinismo, pero dejaron intacto el componente «mítico», un elemento que se encontraba prácticamente ausente en los primeros poemas de Eliot, y también en los de Pound.[111]

El armazón de la Leyenda del Santo Grial que Eliot utiliza para desplegar sus observaciones sobre la vida, las costumbres y la religión, se basa la técnica que Joyce puso en práctica en el Ulises. A pesar del escepticismo de Lawrence Rainey en relación con la autenticidad del método mítico (Revisiting, pp. 48-49), no se puede negar su importancia –por facticia que resulte– en la construcción de La tierra baldía a partir de los fragmentos que Eliot le mostró a Pound. Y conviene señalar que a pesar de haber expresado en público su reticencia a añadir las notas explicativas a La tierra baldía, Eliot no renunció al método mítico.

Ambos poetas estaban familiarizados con la práctica de Joyce desde diciembre de 1917, cuando, en calidad de editor extranjero de The Little Review, Pound comenzó a leer algunos episodios del Ulises. Cuando Pound le contó a su antiguo profesor, Felix Schelling, que pensaba que La tierra baldía era «la justificación del ‘movimiento’ del experimento moderno que pusimos en marcha en 1900» (Pound, Letters, p. 248), pensaba sobre todo en Yeats, Joyce, Wyndham Lewis y él. Animado por el ejemplo de Joyce, Pound había abandonado el Sordello de Browning como paradigma estructural de su épica e intentó desarrollar una estructura más joyceana. Más o menos en la época en que corrigió La tierra baldía, había decidido sustituir el soliloquio personal browninguiano del comienzo de los Cantos por la necuia de la Odisea. El famoso

elogio del «método mitológico» de Eliot no apareció hasta que publicó su reseña de Ulises en Dial en noviembre de 1923, bastante después de la aparición de La tierra baldía. Pero ya en el verano de 1918 había leído los capítulos del Ulises que se habían publicado en Little Review y los había elogiado en «Contemporanea» (Egoist 5, junio-julio de 1918). En la «London Letter» que escribió para el número de julio de 1921 de la revista Dial había ensalzado la estructura del Ulises en unos términos muy similares a los que utilizaría en el comentario más famoso de 1923. «Lo extraño, lo sorprendente es, por supuesto, la esencia del arte; pero el arte tiene crear un mundo nuevo, y un mundo nuevo debe poseer una nueva estructura. El señor Joyce lo ha conseguido, porque posee una inmensa capacidad de construcción; y es la estructura lo que confiere a su última obra su valor único y singular» (p. 216. Cursiva añadida).

En estos dos comentarios sobre el Ulises, Eliot insiste en que la novedad sin parangón del mundo del siglo XX requiere una forma estética novedosa. Teniendo en cuenta que esta postura se ha acabado convirtiendo en un lugar común de los comentarios sobre el arte moderno que se han escrito desde entonces, merece la pena señalar que está totalmente reñida con el anglicanismo de Eliot y con su práctica poética posterior, por no hablar de su posterior defensa del regreso a la antigua disposición de la cristiandad europea. La defensa del Ulises y de su propia práctica poética en La tierra baldía expresaba su confianza en que él y sus compañeros artistas habían encontrado un estilo capaz de responder a la pérdida de fe, no sólo en su vertiente religiosa, sino a la pérdida de la fe en los modos sociales y culturales tradicionales, que representaba el dilema moderno. Eliot llamaba la atención sobre ese rasgo particular del Ulises en la reseña de Dial y elogiaba el método mítico porque consideraba que era «una forma de controlar, de ordenar, de otorgar forma y relevancia al inmenso panorama de futilidad y anarquía de la historia contemporánea».

Eliot creó un flujo constante de periodismo literario entre 1919 y el año en que publicó La tierra baldía. Fueran cuales fueran sus preocupaciones personales y los problemas con la salud de Vivien que experimentó en estos años, siguió creando con la misma regularidad que en los años de la guerra. Sin duda las cosas eran algo más fáciles para él, pues se había librado de la carga de su tesis doctoral y de las responsabilidades docentes, una molestia que tuvo que soportar desde 1915 hasta la primavera de 1919. La diferencia más llamativa entre su actividad poética en los años de la guerra y en el periodo de la posguerra es que, después de escribir «Gerontion», dejó de componer pequeños poemas dispersos y se centró en la creación de una obra única e importante. Como ya hemos

sugerido, es probable que este cambio viniera impulsado por la moda de las series de poemas extensas. Animado en gran medida por la admiración que le profesaba a Browning, Pound empezó a considerar la posibilidad de escribir un poema extenso desde una edad muy temprana. Como hemos visto antes, ya en 1915 había publicado los primeros elementos (frustrados) del poema que se acabaría convirtiendo en los Cantos. Eliot, por el contrario, había seguido el ejemplo de los simbolistas franceses, que se limitaban a componer poemas breves, muchos de ellos de índole satírica. Además, el poema largo era la especialidad de los románticos y los victorianos, los poetas de los que Eliot quería desmarcarse.

La tierra baldía, por tanto, marcó un doble parteaguas para Eliot: por una parte, indicaba el abandono de sus esperanzas humanistas, y, por otra, un alejamiento del poema lírico y satírico en favor del poema extenso construido según el nuevo principio retórico que había inaugurado Joyce. Como se demostraría después, a pesar del fabuloso éxito de crítica que tuvo La tierra baldía, Eliot no volvería a explotar este nuevo estilo. Entre La tierra baldía y Miércoles de ceniza sólo publicó «Los hombres huecos» y los poemas de Ariel. Ninguna de estas obras estaba inspirada en la nueva forma. De hecho, en Miércoles de ceniza recuperó el estilo romántico de la lírica contemplativa, aunque muy influido por Dante.

Una de las razones que explican que la producción de Eliot fuera relativamente escasa en estos años es sin duda su obsesión por The Criterion.[112] En el verano de 1921, cuando La tierra baldía estaba tomando su forma definitiva, Eliot se encontraba inmerso en las negociaciones con Lady Rothermere que conducirían a la fundación de The Criterion, un ambicioso proyecto que absorbería gran parte de sus energías durante los quince años siguientes. El «Commentary» que escribió para el número de julio de 1923 indica con claridad qué fue lo que le animó a emprender esta tarea. El manifiesto tiene un tono muy arnoldiano, que se detecta incluso en la utilización del término «imparcialidad». «La función de una revista literaria», afirmaba Eliot, «es preservar la autonomía y la imparcialidad de la literatura y, al mismo tiempo, mostrar las relaciones de la literatura –no con la «vida» como algo opuesto a la literatura– sino con el resto de actividades que junto con la literatura, componen la vida» (I, p. 421). Comprometido como estaba con la noción de «impersonalidad» en literatura, el «resto de actividades» cuya relación con la literatura pretendía que The Criterion explicara no eran desde luego los juicios y tribulaciones personales de los autores. Como demuestran con creces los artículos que escribió para esta revista,

eran las cuestiones culturales, políticas, filosóficas y científicas a las que se enfrentaban los hombres y las mujeres de la época. Uno de los asuntos centrales era la búsqueda de una filosofía o una fe que pudiera proporcionar una brújula que orientara a una civilización que a juicio de muchos vagaba a la deriva por mares inexplorados.[113]

Stevens nunca escribió un poema que alcanzara el mismo éxito que La tierra baldía, pero, por otra parte, nunca experimentó la confusión filosófica y personal que Eliot padeció en los años posteriores a la Gran Guerra. La vida de Stevens transcurrió sin contratiempos durante la guerra y después de ella. Como la mayoría de los estadounidenses, permaneció al margen de los horrores de las trincheras. Eliot escuchó algunos testimonios directos, como el de su cuñado, y perdió amigos y conocidos, como Jean Verdenal, pero Stevens no. Quizá el cambio más significativo en la vida de Stevens en estos años fue el nacimiento de su hija Holly en julio de 1924. Esto no significa que no le preocupara en absoluto lo que Eliot llamaba el dilema moderno. Pero lo cierto es que esta preocupación no afectó a su vida personal. Por otra parte, Stevens no tenía un mentor al que acudir en busca de consejos, y, por tanto, no sufrió una decepción similar a la que experimentó Eliot con Russell.[114]

Aunque Stevens era nueve años mayor que Eliot, en agosto de 1914, cuando estalló la guerra, aún no había publicado casi nada.[115] Sin embargo, durante la guerra y en los años posteriores, sus poemas fueron apareciendo con regularidad en algunas revistas literarias. En 1923, un año después de la publicación de La tierra baldía, los recopiló en Harmonium. Como hemos visto, descartó la serie «Lettres d'un Soldat», un esforzado intento por representar la guerra en términos poéticos. El único poema de Harmonium en el que se emplea la palabra «guerra» es «Le Monocle de mon Oncle», publicado por primera vez en Poetry en diciembre de 1918. El tema principal es la actitud de Stevens ante los cuarenta años que estaba a punto de cumplir. La alusión a la guerra es metafórica y sugiere que la poesía tiene una intensidad –y quizá también una fatalidad– comparable a la experiencia de los hombres en el campo de batalla.

En versos delirantes, agitados, ruidosos,

enervados con gritos y choques, presurosos, fatales

como ideas de hombres que ejecutan

su destino en la guerra, venid, celebrad

la fe de esos cuarenta, pupilo de Cupido. (IX)

No hay ni rastro en este poema de la conmoción y el dolor que sintieron los lectores que recibieron positivamente La tierra baldía.

«Le Monocle de mon Oncle» (publicado por primera vez en Harmonium en 1923) no es un poema tan alegre como sugiere su título. Se estructura en torno al escepticismo humanista que también anima «Mañana de domingo», aunque es algo más sombrío. En los primeros versos, Stevens se dirige en broma a la Virgen María, y altera de un modo irreverente algunos de los atributos incluidos en su letanía.[116]

«Oh madre de los cielos y reina de las nubes,

Oh gran centro del sol, corona de la luna,

no existe nada, nada, no existe nada como

los márgenes en pugna de voces homicidas».

Y me burlé de ella con magnificente medida

¿O acaso me burlaba tan sólo de mí mismo?

Me agradaría ser una piedra pensante.

Un mar de pensamiento espumoso le entrega

la burbuja radiante que ella siempre había sido.

Y un profundo derrame de un pozo más salado

hizo estallar en mí sus sílabas acuosas.

Esta sátira de la Virgen, aunque expresa los prejuicios humanistas contra la superstición arraigada, se mitiga por medio de la pregunta «¿O acaso me burlaba tan sólo de mí mismo?», y de la nostalgia de «la burbuja radiante que ella siempre ha sido» que siente el poeta. Semejante ambivalencia acerca de los símbolos religiosos es característica de la poesía de Stevens cuando los menciona. Sin embargo, la mayor parte de «Le Monocle de mon Oncle» es un lamento por la falta de pasión que suele experimentar un hombre cuando se acerca a los cuarenta años. Decididamente, no trata de la desaparición de una época, ni refleja desencanto alguno.

El poema de Stevens que se suele comparar con La tierra baldía es «El comediante como letra C». De hecho, Hi Simons definió este poema como «La tierra baldía de Stevens», y, en 1961, Roy Harvey Pearce declaró que era «una especie de réplica a La tierra baldía» (Longenbach, pp. 88-89). Sin embargo, James Longenbach rechaza esa lectura y prefiere la valoración crítica de Kermode, que señalaba que este poema es una «prolongada pesadilla de insólita dicción». Existen buenos motivos para rechazar la interpretación de Pearce, pues Stevens ya había terminado de escribir «El comediante» cuando leyó el poema de Eliot. Curiosamente, a diferencia de La tierra baldía, que tuvo una larga gestación, el origen de «El comediante» fue totalmente fortuito. Stevens escribió este poema cuando se enteró de que se había convocado el Premio Blindman. El Premio Dial que le concedieron a La tierra baldía, fue en realidad una invención para satisfacer las exigencias de Eliot, que exigía una cantidad algo mayor que los 150 dólares que Thayer le había ofrecido en un principio.[117]

El 21 de diciembre de 1921 Stevens le escribió una carta a Harriet Monroe en la que le explicaba que había «estado dándole vueltas y más vueltas» a un poema que quería presentar al premio (Letters, p. 229). Lo terminó a tiempo, pero el premio se lo llevó Grace Hazard Conklin (Martz, pp. 4-5). El poema original que presentó al concurso se puede leer en la actualidad en Opus Posthumous y se titula «From the Journal of Crispin». El poeta lo reescribió en el verano de 1922. Teniendo en cuenta que La tierra baldía se publicó por primera vez en el primer número de The Criterion en octubre de 1922, y en Dial un mes después, es imposible que «El comediante como letra C» sea una réplica al poema de Eliot.[118]

No obstante, se trata de un poema de cierta extensión y fue escrito más o menos

en la misma época que La tierra baldía; se presentó a un certamen literario y, como el poema de Eliot, versa sobre la historia y la cultura. El hecho de que no ganara el Premio Blindman se podría interpretar como un presagio de la relativa falta de éxito que tendría después. Hace medio siglo Joseph Riddle señalaba que «‘El comediante’ es una encantadora proeza que ha provocado en los críticos más desconcierto que satisfacción» (p. 93). Se puede decir que este comentario ha conservado toda su validez.

Ningún comentario de este poema puede ignorar el artículo de Hi Simons, «‘The Comedian as the Letter C’: Its Sense and its Significance», un ensayo que Stevens leyó y aprobó. «Lo que afirma usted es correcto, no sólo en términos generales, sino en los detalles, y no sólo es correcto, sino agudo», le dijo Stevens a Simons después de leer su artículo (Letters, p. 350). Si bien Stevens planteó algunas objeciones, no podemos pasar por alto que estaba de acuerdo en términos generales con la interpretación de Simons. Ya en 1940, advertía Simons, se habían publicado al menos ocho interpretaciones distintas del poema, y, a su juicio, todas eran «mutuamente contradictorias» (p. 97). Según Simons, «el poema cuenta cómo un poeta moderno representativo intenta abandonar el romanticismo y abrazar el realismo, y cómo se adapta a su entorno social». La lectura de Simons es bastante autobiográfica y considera que la historia vital de Crispín es similar al desarrollo poético e intelectual de Stevens hasta 1923, un proceso que había culminado con el «‘fanatismo indulgente’ y el escepticismo» (p. 98).

Aunque Stevens no rechazaba de plano la interpretación autobiográfica de Simons, señalaba que el curso que seguía la vida de Crispín era común a todos los hombres, no exclusivo de él. «Supongo que todo intelecto pasa del romanticismo al realismo, y, después de caer en el fatalismo y en la indiferencia, regresa de nuevo al romanticismo» (Letters, p. 350). Si bien aceptaba la pauta observada por Simons en el poema, Stevens rechazaba su sesgo autobiográfico, considerándola una pauta cultural general y común a todas las mentes. Es más, Stevens no pensaba (al menos no en 1940) que el poema se detuviera en un punto determinado del ciclo, y, por tanto, rechazaba implícitamente la visión de Simons, que consideraba que el poema culmina en un «fanatismo y un escepticismo indulgentes», o, al menos, pensaba que él no se había detenido en ese punto.

Me da la impresión de que al centrarse en los innegables aspectos autobiográficos de «El comediante», Simons no prestaba la atención suficiente a

las referencias generales a la cultura y a la historia, que tienen un protagonismo equivalente en el poema. Los críticos que han analizado el poema después de Simons han seguido insistiendo en el aspecto autobiográfico. De este modo, ha tenido una acogida crítica opuesta a la de La tierra baldía, un poema en el que se descuidaban los aspectos personales en favor de su significado histórico y cultural. Está claro que «El comediante» no es un poema autobiográfico en el sentido en que lo es el Preludio de Wordsworth. De hecho, ningún detalle de la vida de Crispín se corresponde con la de Stevens. Si bien es cierto que en «El comediante» encontramos una crónica del «crecimiento de la mente del poeta», la caracterización que ofrece Wordsworth en el Preludio, se trata de un desarrollo más general que específico. Representa a la mente de Europa, que no sólo ha abandonado sus tierras, sino también su cultura y su civilización, en particular el cristianismo. (Por supuesto que esta caracterización de la colonización europea del Nuevo Mundo no es del todo exacta desde el punto de vista histórico). Del mismo modo que Wordsworth relata su crecimiento espiritual e intelectual por medio de un diálogo entre la «Naturaleza» y la «Civilización», «El comediante» narra el diálogo entre la ilusión judeocristiana de que el hombre es el representante de Dios en la tierra y la percepción darwiniana de que es «un nativo en este mundo», como lo expresa Stevens en el poema XXVIII de «El hombre de la guitarra azul», que se publicó por primera vez en el número 52 de la revista Poetry, en mayo de 1937.

Las declaraciones de Stevens sobre los motivos que le animaron a escribir un poema extenso son, como siempre, algo maliciosas. Sin embargo, a diferencia de Eliot, que afirmaba que los motivos personales habían sido el germen de La tierra baldía, Stevens en ningún momento insinuaba algo similar: «Sé que la gente le juzga a uno por el volumen de su obra. Sin embargo, después de haber decidido considerar que la poesía es una forma de retirada, lo que opine la gente es irrelevante. El deseo de escribir uno o dos poemas extensos no implica servilismo hacia el público. Por el contrario, me parece que prestar atención durante tanto tiempo a un mismo tema tiene las mismas consecuencias que tiene, para las autoridades, mirar a una señora durante mucho tiempo. Se pueden obtener toda clase de favores» (Letters, p. 229). «El comediante» no se caracteriza precisamente por comunicar un desesperante sentimiento de desencanto, pero Stevens suele definir la poesía como «una forma de retirada», una idea que alude sin duda a la retirada del mundo para atender asuntos espirituales, no a una retirada militar. Doce años después de escribir «El comediante», el poeta le explicaba a Ronald Latimer que Crispín era «un filósofo improductivo», es decir, un filósofo inclinado a la especulación, que, sin

embargo, no encontraba soluciones en esa práctica. «La vida para él», proseguía, «no fue una línea recta; escogió un camino al azar atravesando una ingente cantidad de cosas irrelevantes. Bajo esas circunstancias, la vida no significaba nada para él, por agradable que le resultara» (Letters, p. 293).

Crispín, por tanto, está tan desencantado como los personajes de La tierra baldía de Eliot, pero no está tan desesperado. Es, en realidad, el «hombre libre» que ensalzaba Russell. Al contrario que los narradores de La tierra baldía, Crispín parece encontrarse a gusto en su desencanto. Pero para Stevens está vacío, como los Hombres Huecos de Eliot:

Era en este respecto como otros ciudadanos:

vibraciones internas de cáscara de nuez.

Su violencia servía para engrandecimiento

y no para estupor, como actúa la música

en durmientes ya casi despiertos. (II, vv: 115-119)

Para Stevens, por tanto, no había que elegir entre la superstición embrollada e ignorante y la claridad racional del entendimiento, como creía Russell. El dilema de Stevens consistía en decidirse por el violento engrandecimiento o el «estupor, como actúa la música», es decir, por la fe humanista en el «progreso», aunque resultara perjudicial, o por la fe del creyente en un mundo imaginado de belleza y justicia.

Es más, Crispín no es tan indomable en su libertad como le hubiera gustado a Russell que fuera su hombre libre. Asustado por los truenos del Oeste,

Crispín despegó.

Pues un anotador también tiene sus dudas.

Se puso de rodillas con todos en la iglesia,

este conocedor del hado elemental,

y el pensar exquisito. (III, vv. 163-167)

Se dice que Crispín era un «afectuoso emigrante» que encuentra «su nueva realidad en graznidos de loro». El motivo de la emigración es evidente, aunque no veo con claridad por qué Stevens sitúa a Crispín en Yucatán en lugar de ubicarlo en Connecticut. Quizá lo hace sencillamente para recalcar el cambio radical de entorno; Connecticut no es tan diferente de la Europa occidental como México. En cualquier caso, Crispín no se ha liberado lo suficiente de la mitología europea para arriesgarse a recibir la cólera de un Dios furioso, si es que existe. Decide adoptar la apariencia protectora de un creyente, ¡Por si acaso! Y parece que Stevens aprueba su precaución, pues advierte que «la tormenta fue / una más entre muchas proclamas similares, / proclamando un mensaje más violento que lo que había aprendido». No se nos dice qué es exactamente lo que había aprendido, pero, una vez más, se insiste en su libertad intelectual: «Su mente estaba libre. / Más que libre: resuelta, eufórica, profunda». Aunque es libre, la mente de Crispín no es autónoma, pues está «atenta a un nuevo ser que ya lo poseía / y que no estaba en él en aquel pueblo ruin / en el cual se embarcó». El «pueblo ruin en el cual se embarcó» es una ciudad europea y él ha adquirido en el Nuevo Mundo un «ser» que no tenía en el Viejo.

La primera parte, titulada «El mundo sin imaginación», comienza con la proclama humanista convencional: «Nota: el hombre es la inteligencia de su tierra, / el fantasma reinante». Lo que significa que las creencias que el hombre ha albergado en otros tiempos son, como defienden los humanistas, fábulas inventadas por los humanos. No obstante, el detalle ecológico de que es «la inteligencia de su tierra», no es característico del humanismo. En el poema de Stevens aparece acto seguido una cómica serie de poderes que demuestran la soberanía del hombre, «el fantasma reinante»:

Y como éste, Sócrates

de caracoles, músico de peras, principium

y lex. Sed quaeritur: ¿acaso en esta misma

peluca de las cosas, pánfilo pedagogo,

preceptor de la mar? Crispín en alta mar

pulsó en su día notas de vaga incertidumbre. (II, vv. 1-7)

Según el Génesis, es el creador quien nombra soberano al hombre. El «principium» de Stevens es una alusión a las primeras palabras del Génesis: «En el principio» –in principium en la Vulgata. Un poco después, se le otorga al hombre la supremacía sobre la creación de Dios: «Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó, y los creó macho y hembra; y los bendijo Dios, diciéndoles: 'Procread y multiplicaos y henchid la tierra y dominad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre los ganados y sobre todo cuanto vive y se mueve sobre la tierra' (Génesis 1: 27-28). Parece ser que al abandonar Europa Crispín le vuelve la espalda a la visión judeocristiana que afirma que Dios ha otorgado la soberanía al hombre.

Pero el poeta, el biógrafo de Crispín, cuestiona que él posea tal soberanía, y también el propio Crispín:

[Crispín]… se contempla a sí mismo,

un flaco marinero mirándose en el mar.

¿Qué palabra escindida en sílabas chasqueantes

y bramando al compás de innumerables tonos

daba nombre a las patas entre tanto fragor? (I, vv. 27-31)

El poema no ofrece una respuesta directa a esta pregunta, pero veinte años

después, en una carta que le escribió a Simons, Stevens daba a entender cuál era el significado de «las patas»: «Es cierto que la letra C es un monograma que alude a Crispín, pero la utilicé para insinuar algo que nadie parece haber captado. Quizá si hubiera titulado el poema «El comediante como el sonido de la letra C» se entendería mejor… a medida que Crispín se abre camino a través del poema, el sonido de la letra C le acompaña… No quiero decir que se trate de un ruido incesante, pero no es necesario leer el poema entero para averiguar a qué me refiero. Entre los sonidos de la letra C se incluyen todos los sonidos relacionados o derivados. Por ejemplo, x, tx, y z (12 de enero de 1940, Letters, pp. 351-352).

La decisión de nombrar a Crispín por medio de la «monograma» de la letra C recuerda inevitablemente a la práctica judía de utilizar un monograma similar para evitar pronunciar el nombre de Dios. Este monograma es el tetragrámaton, las cuatro letras que forman el nombre impronunciable de Dios, las JHVH del alfabeto latino[119]. Los cristianos añaden las vocales que faltan para pronunciar el nombre, «Jehová». A Crispín, por supuesto, se le atribuye un nombre concreto en el poema porque no es más que un hombre, no Dios. Sólo la letra con la que comienza su nombre (y el de Cristo) se escinde «en sílabas chasqueantes» deliberadamente. La naturaleza polimorfa del nombre de Crispín reitera de un modo bastante críptico la idea esencial del humanismo: que Dios en su infinita variedad es una creación de la humanidad, y no al revés.

Un mundo sin imaginación, por tanto, es un mundo dominado por la doctrina, principalmente por la doctrina cristiana en el caso de Crispín, pero la doctrina rabínica, la islámica o la hindú podrían valer igual. Cuando se cuestiona la doctrina, Crispín va menguando hasta «que nada quedó de su persona / salvo un ser más desnudo / un sujeto más simple en un mundo más simple» (I vv. 60-62). En el mundo que abandona Crispín, «lo que contaba era la mitología del yo». Se «convirtió en un viajero introspectivo». Stevens cita a Kant y señala: «he aquí, por fin, la cierta y pura ding an sich» (I vv. 68-69). Sin embargo, sería más apropiado definir el descubrimiento introspectivo de Crispín como el sich selbst de Husserl. Ambas expresiones alemanas se pueden traducir como «cosa en sí», pero el sich selbst de Husserl es la certidumbre introspectiva, fenomenológica con la cual experimentamos nuestra propia percepción (nuestra «fenomenología»), lo contrario de la realidad (la ding an sich) del mundo exterior, la cual, según Kant, sólo podemos inferir, pero nunca conocer. Crispín es, por tanto, un poskantiano que se ha liberado de la ilusión romántica de que el mundo que su conciencia proyecta es el mundo verdadero:

Liberado

de su inevitable sombra

que descansaba en otro lugar a su alrededor. La escisión

era clara. La distorsión final del romance

abandonó al egoísta insaciable. (I vv. 73-77)[120]

Ahora puede ver con claridad y verdad, como el hombre libre de Russell:

El mar

no sólo separa tierras, sino también personas.

Nada lograba aquí escapar de lo real.

Crispín primero vio, luego se renovó. (I, vv. pp. 78-80)

En la cuarta parte, «La idea de una colonia», se invierten los primeros versos del poema, «el hombre es la inteligencia de su tierra / el fantasma reinante», y, se afirma que «su tierra es la inteligencia del hombre». La inversión señala la diferencia entre la creencia judeocristiana en que el hombre es quien reina sobre lo que Dios ha creado, y la convicción posdarwiniana en que el hombre, como el resto de la «creación», es un producto de su entorno. En lugar de ser criaturas de Dios como los pájaros y las bestias, sobre los cuales nos otorgó la supremacía, somos iguales que ellos. Un corolario que se sigue de esta afirmación es que los europeos, emigrados al Nuevo Mundo, se transformarán en virtud del nuevo entorno y crearán un nuevo tipo humano y, al hacerlo, una cultura y una sociedad nuevas. Por tanto, «lex, rex y principium», es decir, la ley, el rey y el principio del Viejo Mundo, se funden en el Nuevo y desaparecen:

Nota: su tierra es la inteligencia del hombre.

Mejor así. Precioso motivo para un viaje.

Crispín sacó a la luz con lacónica frase

su sentido confuso y planeó una colonia.

Fuera el claro de luna mental, fuera lex,

fuera rex y principium, fuera todo el tinglado.

Fuera omnes. (vv. 280-281)

Al renunciar al «principium», Stevens quiere decir que los americanos, tanto los del norte como los del sur, se han liberado del comienzo imaginario o mítico que animó la cultura europea, tal y como se describe en el Génesis o en el Evangelio de San Juan: In principio verbum erat» («En el principio fue la palabra»). El nuevo hombre en Estados Unidos, por tanto, es un poscristiano y quizá un humanista. Por supuesto, la historia desmiente esta explicación de la colonización de las Américas, que en realidad fue motivada en gran medida por la rivalidad entre naciones, la devoción cristiana y la codicia. Pero Stevens insiste en que el mensaje del poema es el que acabo de proponer:

Por fin se trenzaba una prosa

mucho más exquisita que el raudo poema:

un nuevo continente sereno en que morar.

¿Cuál era la intención de su peregrinar,

más o menos informe o formada en su mente,

si no, al decirlo todo, simplemente expulsar

sombras de compañeros más allá de los cielos,

librarse de sus rancias, viejas inteligencias,

y hacer que prevalezca una nueva razón? (II v. 286-294)

En el relato poético de la migración europea al Nuevo Mundo que ofrece Stevens, el Viejo Mundo muda la piel cristiana, una tesis que posee cierta credibilidad histórica, aunque es necesario comprimir bastante la cronología e interpretar que la aparición del unitarismo y del humanismo es la culminación de la colonización europea de América. Por supuesto que esa culminación sólo se puede aplicar a la parte de Norteamérica que se convertiría en los Estados Unidos de América, la única parte que los ciudadanos de esa nación suelen considerar «América».[121] Stevens no sólo comprime la cronología de los acontecimientos, sino que además omite cualquier referencia a la violencia que ha caracterizado la historia de de este país, desde las llamadas guerras francesas e indias, a la reciente incursión mexicana del General Pershing para encontrar a Pancho Villa (1916), una empresa fracasada.

Dejando de lado la pertinencia o la fidelidad histórica de esta teoría, Stevens deja bien claro que Crispín es un refugiado que ha huido de las desprestigiadas creencias del Viejo Mundo, incluida, al parecer, la fe en el progreso:

Los astutos noviciados

tendrían que ser los vendedores de nuestra experiencia.

Estas insulsas excursiones al porvenir,

relatada en romance a vuelos de retorno

aunque pródiga fuese, aunque fuese orgullosa,

contenía en su aflato poético el reproche

que incitó a sus andanzas primeras a Crispín.

Nunca quedó contento con falsos simulacros,

con viles mascaradas de ideas, con palabras fatales

encubriendo las máscaras convulsas,

con fanfarras ficticias que ordenen de antemano

la ley de su pasión, el tiro de su abrigo, grado

de sus botones, medida de su sal. Basura

para ciegos que de nada le sirve. (vv. 353-366)

Las «insulsas excursiones al porvenir» son los sueños utópicos a los que Europa se ha entregado desde la Ilustración. El que ha tenido más consecuencias es el comunismo marxista. Los «vuelos de retorno» son sin duda los sueños nostálgicos de pensadores como William Morris, G.K. Chesterton e Hilaire Belloc, que consideraban que el mundo medieval era un modelo viable para la sociedad moderna. A Eliot se le podría incluir en este grupo, aunque en esta época todavía no compartía estas ideas. Los «falsos simulacros» las «mascaradas de ideas» y las «palabras fatales» aluden a las prácticas políticas y sociales europeas y a su justificación: regímenes reales y aristocráticos, con toda su pompa y su ceremonia.

En «El comediante como letra C» Stevens incluyó dos nuevas secciones que no aparecían en «The Journal of Crispin»: la cuarta parte, «Una bonita casa con sombra» y la v, «E hijas con rizos», en las que el poeta nos muestra a un Crispín domesticado, asentado en América. Estas estrofas confirman en cierta medida la interpretación autobiográfica del poema, aunque Stevens sólo tenía una hija mientras que Crispín tiene cuatro. Sea cual sea el componente autobiográfico, Crispín sigue siendo una figura alegórica que representa a América.

En los primeros versos de «Una bonita casa con sombra», nos enteramos de que Crispín ha renegado del realismo filosófico:

Puede que si estuviese todavía descontento

quisquilloso realista optando a su elemento,

…quizá habría ido

a colonizar su plantación polar

sacudiendo a sus nenas con su oscura rodilla.

Pero estas ambiciones[122] pronto se disiparon. (vv. 383-391)

Teniendo en cuenta este desencanto, Stevens se pregunta si Crispín abandonará su sueño:

¿Ha de moler esto en bronce profundo

despidiendo sus sueños con fugas de réquiem?

¿Ha de acompañar vastas cosas difuntas

con llantos de tam-tam hostigando los cielos?

¿garabatear el Testamento de un autor de tragedias? ¿Prolongar

sus activas fuerzas en un pausado tarareo funerario

lleno de invocaciones

que sólo escucha el muerto? ¿[Pronunciar] un amén

con coros replegados a las nubes más altas? (vv. 417-425)

Estos versos –como la mayor parte del poema– son difíciles de interpretar. «Arointing» [despidiendo], por ejemplo, es un verbo bastante críptico. En el

Oxford English Dictionary hay una entrada dedicada al verbo «aroint», pero no se define con precisión, y se supone que significa «avaunt!» («arredro») o «begone!» («fuera de aquí»), en su forma imperativa. Ese significado parece encajar con el contexto del poema. Shakespeare lo emplea en dos ocasiones para darle una orden a una bruja: «'¡Arredro vayas, bruja!', gritó la roñosa, harta de magras» (Macbeth, I, III), pero tampoco es precisamente un modelo de claridad. De modo que Crispín se pregunta si debe renunciar y enterrar sus sueños. Al final, no lo hace: construye una cabaña, planta algunos árboles y se casa:

Ordenó así su choza

fue plantando sus árboles, su sirvienta le trajo

su prismática rubia, le palmeó entre sus manos

con la puerta cerrada, mientras los cortinajes oscilaban revueltos

Crispín, sumo maestro de una única estancia,

acerrojó la noche.

Crispín no teme a «lo cotidiano [que] socava pensadores»: «Con cintas matutinas, frutas sobre las hojas, / el curioso herrerillo y la canela y la rosa, /…/ Mientras él desahogaba sobre los rojos labios de aquélla / que yacía junto a él, lo cotidiano / como esto, insensatos como un sol de fortuna» (vv. 464-474).[123]

En la medida en que las decisiones de Crispín representan las de Stevens, «El comediante como letra C» es sin duda la antítesis de La tierra baldía, aunque sea un poema prácticamente contemporáneo al de Eliot. Por tanto, se puede afirmar que no es una réplica. Lo más importante para nosotros es determinar si es un poema que defiende o que critica al humanismo. Sin duda, el realismo de Crispín es compatible con el humanismo, como lo es el rechazo de las «viles mascaradas» y las «florituras ficticias». El regreso a la «naturaleza social» en la quinta parte, y la sección «E hijas con rizos», también permite realizar una lectura humanista de «El comediante».

Con el fin de examinar las distintas soluciones que Stevens y Eliot contemplaron para resolver el problema de la incredulidad, debemos estudiar los caminos muy diferentes que siguieron en los años inmediatamente posteriores a la guerra. Eliot intentó influir en el desarrollo de los acontecimientos editando en la revista The Criterion sus propios artículos. Quizá, como consecuencia, su producción poética disminuyó de modo significativo. Stevens también interrumpió su producción poética, pero, a diferencia de Eliot, no asumió un papel de intelectual público. Ambos autores se dedicaron a evaluar la situación mientras buscaban una solución a los intricados problemas sociales, religiosos y culturales que todos los pensadores de su generación tenían que afrontar. Pero, después de escribir una tesis doctoral sobre la filosofía idealista de F.H. Bradley, Eliot ocupaba una posición excepcional entre sus compañeros poetas y artistas. Abordó el problema de la fe de un modo casi profesional. Stevens no emprendió un análisis formal de la cuestión de la fe, ni existen pruebas contundentes que demuestren que buscara una fe determinada, como hizo Eliot.[124] Sin embargo, desde su adolescencia siempre se interesó por ese algo «que se encuentra más allá de nosotros» (como decía en «Mirando los campos de lado y observando el vuelo de los pájaros»), un tema constante de su poesía. Al contrario que Eliot, que abrazó con decisión la religión anglicana, Stevens tardó mucho tiempo en articular una visión del mundo sujeta a un proceso de evolución muy prolongado y, hasta donde alcanza mi conocimiento, no atravesó ninguna fase de rectificación radical.

El 1 de agosto de 1899, dos meses antes de cumplir veinte años, Stevens le confesaba a su diario que estaría dispuesto «a hacer muchos sacrificios a cambio de convertirme en un San Agustín», pero se quejaba de que «la modernidad se parece tanto a Chicago, es tan poco atractiva, tan irreflexiva» que un San Agustín del siglo XX no tenía cabida en ella. Uno se siente tentado a conjeturar por qué Stevens eligió a San Agustín en lugar de decantarse por San Francisco o cualquier otro santo. No creo que lo hiciera porque San Agustín era un maniqueo que se había convertido al cristianismo. Parece más probable que pensara en su capacidad para explicar y defender el cristianismo en un mundo aún pagano. En cualquier caso, se puede afirmar que la totalidad de la carrera poética de Stevens es un esfuerzo por explicar su «visión» de la poesía y de lo trascendental a un mundo escéptico y materialista, que es precisamente a lo que creo que aludía cuando comparaba la modernidad con Chicago. A finales del siglo XIX, Chicago era una de las ciudades que más rápido estaban creciendo de todo el mundo, y podía presumir de haber levantado el primer rascacielos en 1885. Es de suponer que, para Stevens, esta ciudad simbolizaba la presunción, la agresividad y lo

comercial. Su reputación de ciudad violenta y criminal se desarrolló después, en la era de la Prohibición.

En esta misma entrada de su diario, Stevens se preguntaba cómo un hombre como él podía llevar una vida virtuosa en un mundo en el que la divina providencia había sido desplazada por la lucha por la supervivencia darwiniana: «Debemos rebajarnos, debemos luchar con uñas y dientes, es la ley de la naturaleza, 'la supervivencia de los más aptos'; con tal de que conservemos a la vez el amor propio, la integridad y la justicia. Creo, sin vacilar, como creo en todo lo demás, en la eficacia y la necesidad de que los hechos sean los hechos – con el ideal como telón de fondo» (Cursiva añadida). Después de plantear esta visión un tanto desoladora, declaraba que creía de un modo incondicional en cierta clase de ámbito trascendental. «Estoy totalmente convencido de que detrás de cada hecho físico hay una fuerza divina. Por tanto, no hay que observar los hechos, sino mirar a través de ellos». (Letters, p. 32) Esta convicción prácticamente swedenborgiana le hizo apartarse en repetidas ocasiones del humanismo que la mayoría de sus compañeros de Harvard habían adoptado con indiferencia.

En 1906, cuando ya trabajaba como pasante, Stevens lamentaba en su diario la pérdida de la fe, y afirmaba que estaba convencido de que tenía que haber algo «más allá de nosotros», como había hecho siete años antes:

La naturaleza es una cosa maravillosa. Pero un ser humano convencional está confundido en mente y espíritu más allá de toda medida… Me gustaría que las arboledas aún fueran sagradas, o que al menos que algo lo fuera: que quedara algo libre de toda duda, que día tras día pronunciara el discurso, y noche tras noche mostrara sabiduría. Me he cansado de anhelar la fe, el instinto de la fe. La conciencia de mí mismo me convence de algo, pero no sé si es algo pasado, presente o futuro. ¡Qué aburrido es tener que pensar todo esto otra vez, como un estudiante alemán o un poeta francés o un socialista inglés! Sería mucho más agradable contar con cosas definitivas, tanto humanas como divinas. Me gustaría ser decente y saber por qué lo soy (Letters, pp. 86-87. Cursiva añadida).

Stevens nunca perdió el anhelo de fe, y «tener que pensar de nuevo en estas

cosas» siempre le resultaría desagradable.

83Lyndall Gordon sostiene que Eliot escribió este poema antes de enero de 1915 (Imperfect, p. 540), basándose en una prueba muy poco sólida: que Eliot menciona el priapismo en una carta que le escribió a Pound el 2 de febrero de 1915 (Letters, p. 85). Pero es evidente que en esa carta Eliot alude a uno de los poemas del Rey Bolo, y se queja de que Lewis se había negado a publicarlo en Blast. Sólo podemos afirmar con certeza que «Mr. Apollinax» fue escrito antes de septiembre de 1916, que fue cuando apareció en Poetry –sin el verso «se reía como un feto irresponsable», suprimido por Harriet Monroe sin permiso (Letters, p. 223). Parece probable que Eliot lo escribiera poco antes, pues en una carta dirigida a Monroe (7 de junio de 1916) en la que se negaba a enviarle «Prufrock», Eliot le ofrecía sin embargo «Retrato de una dama» y «La Figlia che Piange» –dos poemas que sabemos que había escrito mucho antes– pero no «Mr. Apollinax».

Al final, en el número de septiembre de la revista Poetry se publicó una serie de poemas titulada «Observations» [Observaciones], que incluía «La Figlia che Piange», «Conversación galante», «Mañana en la ventana» y «Mr. Apollinax», pero no «Retrato de una dama». Los tres últimos parecían recientes, aunque no conocemos las fechas exactas de su composición. Es evidente que Eliot los envió después del 7 de junio, pero el único que se menciona en la carta es «La Figlia che Piange», de 1911. Es probable que Eliot tuviera estos poemas guardados en un cajón, en lugar de escribirlos para la ocasión, pues en una carta fechada el 21 de agosto de 1916 le confesaba a Conrad Aiken que no había escrito «un sólo verso» (Letters, p. 144).

84Es Lyndall Gordon quien afirma que este personaje es Fuller (Imperfect, p. 29). Valerie Eliot (en Letters, p. 483) señala que el personaje del profesor Channing-Cheetah está inspirado en William Henry Schofield, un profesor de Harvard de edad mucho más avanzada. Fuller sólo tenía nueve años más que Eliot –en realidad, tenía la misma edad que Stevens. En The Spirit of Solitude, Monk no duda en ningún momento que Russell y Eliot pasaron un fin de semana en la casa de campo del profesor Fuller (p. 353). Si Eliot hizo creer a Valerie que se trataba de Schofield, tendría que haber trasladado, a este acontecimiento social, a dicho personaje, licencia que pueden permitirse los poetas. Monk no afirma en ningún momento que Eliot conociera a Russell en casa de la señora

Gardner. Donald J. Childs sostiene que el propio Eliot confirmó que había tomado a Schofield como modelo («‘Mr. Apollinax’, Professor Channing-Cheetah, and T. S. Eliot», Journal of Modern Literature, 13, marzo de 1986, pp. 172-177. Childs observa que, irónicamente, Schofield –el prototípico hombre de Nueva Inglaterra de «Mr. Apollinax»– ni siquiera era estadounidense, sino… canadiense» (p. 177). En cualquier caso, la identidad del profesor de Harvard ridiculizado no tiene una importancia vital para mi teoría.

85Valerie Eliot incluía en la correspondencia de Eliot tres de las cartas que éste le escribió a la señora Gardner. Son misivas respetuosas en las que Eliot informa de sus actividades literarias y de la escena artística londinense. Está claro que Eliot consideraba que era un contacto valioso en Harvard, y se esforzó al máximo por mantener una relación cordial. No sé si ella leyó «Mr. Apollinax», y, en caso afirmativo, si se reconoció en este poema.

86El siguiente epígrafe no aparece en los Collected Poems, ni en la versión de la Little Review, ni en la británica de los Collected Poems 1909-1935. Sin embargo, sí se incluyó en la edición estadounidense de Harcout, Brace & Co. que se publicó en Nueva York en 1930: «Similiter et omnes revereantur Diaconos, ut mandatum Jesu Christi; et Episcopum, ut Jesum Christum, existentem filium Patris; Presbyteros autem, ut concilium Dei et conjunctionem Apostolorum. Sine his Ecclesia non vocatur; de quibus suadeo vos sic haber. S. IGNATII AD TRALLIANOS» [«De la misma manera, que todos respeten a los diáconos como a Jesucristo, tal como deben respetar al obispo como tipo que es del Padre y a los presbíteros como concilio de Dios y como colegio de los apóstoles. Aparte de ellos no hay ni aún el nombre de la Iglesia. Y estoy persuadido que pensáis de esta forma en lo que respecta a estas cuestiones»]. Este pasaje pertenece a la epístola a los habitantes de la ciudad turca de Tralles. Véase «Ignatius to the Trallians», III, 1-2, en The Apostolic Fathers, traducción de Kirsopp Lake, Londres, William Heinemann, 1919, I, p. 215.

No entiendo del todo la importancia de este epígrafe para el significado del poema. Si lo interpretamos irónicamente, este pasaje pondría de relieve la extravagancia de los derechos que la Iglesia reivindica para sus clérigos. Parece ser que Eliot decidió que no merecía la pena conservar la cita, pues sólo aparece en esta edición. Desde luego, no encaja con la visión del Eliot anglicano.

87No tengo noticia de que Eliot llegara a confirmar en algún momento que se había inspirado en el poema de Gautier, pero los primeros versos de su poema,

«El hipopótamo de ancho lomo / descansa su vientre en el fango», evocan el primer verso del poema de Gautier: «L'hippopotame au large ventre». En cualquier caso, aunque ambos autores se burlan de la beatería, esta es la única similitud verbal entre los dos poemas. Sin embargo, sin la alusión al poema del francés, la elección de un hipopótamo como vehículo de expresión de su sátira parecería inoportuna, sobre todo si tenemos en cuenta que Eliot la impresionante invulnerabilidad del hipopótamo a los ataques. Además, en el caso de Gautier la armadura de la fe es un atributo del propio poeta, y, por tanto, no se ridiculiza en ningún momento a los creyentes.

88Puede que Eliot pensara inconscientemente en un pasaje de Cultura y anarquía de Arnold, una obra con la que estaba muy familiarizado. Arnold citaba a un autor escocés que ensalzaba la fecundidad de las clases bajas británicas, y después se burlaba de ellas:

Dice el señor Robert Buchanan: «Si hay una cualidad que parece de Dios, y suya en exclusiva, es esa divina filoprogenie, ese amor apasionado de la distribución y expansión en formas vivas. Todo animal añadido parece un nuevo éxtasis para el Creador; toda vida añadida, una nueva encarnación de su amor. Querría que la tierra bullera de seres. Nunca hay bastantes. Vida, vida, vida, rostros brillantes, corazones latentes deben colmar toda grieta. Ni un rincón ha de quedar vacío. La Tierra entera alimenta y Dios glorifica».

Y Arnold señala:

Tal vez sea un poco injusto atribuir a la divinidad en exclusiva esa filoprogenie que el filisteo británico y la paupérrima clase irlandesa pueden compartir con él; sin embargo, ¡qué embriagadora es aquí toda la tendencia del pensamiento! También me llevo estas hermosas palabras al este de Londres y a menudo las leo allí… cuando la historia se haya revivido por completo, el bullicio esté acabado y todas las grietas atiborradas, entonces, sin duda, los rostros del este de Londres serán rostros brillantes, como es el deseo de Dios que sean, según el señor Robert Buchanan, pues cualquiera debe advertir que ahora no lo son, sino que resultan, por el contrario, muy miserables.

Parece poco probable que el puntilloso Eliot hubiera sustituido descuidadamente la «filoprogenie» de Arnold por «polifiloprogenitivo», así que debemos suponer que se trata de una enmienda deliberada (si es que empleó este término pensando en Cultura y anarquía). Además, el contexto Arnold utilizó esta expresión en un

contexto muy distinto del de Eliot.

En A Student's Guide, el ingenioso B.C. Southam señala que Friedrich Strauss también utilizaba el término «filoprogenitivo» en A New Life of Jesus (1865 trad. inglesa, II, p. 41), «en un fragmento en el que habla del 'mito' que afirma que el Espíritu Santo 'entregó' a Jesús» (p. 61). Es evidente que Strauss utiliza una acepción del término más parecida a la de Eliot, pero no se trata de la expresión «polifiloprogenitivo».

89En su Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot (San Diego, Harcourt Brace, 1994, p. 117), B.C. Southam sostiene que Eliot alude al Bautismo de Piero Della Francesca que se puede admirar en la National Gallery de Londres. Sin embargo, este pintor no pertenece a la escuela umbría, y, aunque en esta pintura aparece una paloma, ni Jesús ni San Juan Bautista tienen los pies metidos en el agua, como sucede en la pintura de Perugino. Dios Padre no aparece representado en ninguno de estos dos Bautismos.

90A lo largo de su vida, Eliot mantuvo una actitud ambigua en relación con las visiones místicas. Para un estudio reciente sobre esta ambivalencia, véase Paul Murray, T. S. Eliot and Mysticism. A pesar de los desmentidos de Eliot, Murray llega a la conclusión, basándose en los Cuatro cuartetos, de que «la visión del Momento Intemporal que se expresa en su poesía es, a mi entender, la manifestación genuina de un estado del alma que se podría definir como místico» (p. 257).

91Es innegable que Eliot estaba interesado en el fenómeno de la experiencia mística, aunque, a pesar de lo que afirma Lyndall Gordon, dudo que tuviera alguna experiencia que él mismo habría definido como «mística». Sin embargo, como es sabido, Eliot comparó el elemento involuntario de la composición literaria con la experiencia mística en una reseña de los Pensamientos de Pascal: «Pueden ustedes llamarlo comunión con la Divinidad o cristalización temporal de la mente, pero hasta que la ciencia nos enseñe a reproducir este tipo de fenómenos a voluntad, la ciencia no puede decir que pueda dar cuenta de ellos; y sólo se pueden juzgar por sus límites» (Selected Essays, p. 405).

92En la primera versión, incluida en Invenciones de la liebre de marzo, en lugar de «A lo largo de la tapia del jardín las abejas / con peludas panzas pasan entre», Eliot había escrito: «El salmón se extendía rojo a lo largo de la tapia / los guisantes de olor invitan a participar / a las abejas con peludas panzas». Es de

suponer que su intención era introducir al salmón por la famosa carrera suicida que emprende para desovar, pero el verso es difícil de interpretar, y, más que evocar al salmón que nada contracorriente, hace pensar en un salmón destripado que se seca a lo largo de la tapia.

93En la reseña que publicó en 1921 en Tyro, la revista de Lewis, Eliot se quejaba de la escasez de mitos en su época, una situación que conducía al nihilismo infructuoso: «Pero en nuestros tiempos, desprovistos de mitos –una época en la que, en Francia, no hay sucesor para el honnête homme qui ne se pique de rien [el hombre honesto al que nada molesta], ni para René ni para el dandi, sólo una prudente escuela de nihilismo mitopoético–, en estos tiempos, el mito inglés se ha reducido lamentablemente» («The Romantic Englishman, the Comic Spirit and the Function of Criticism»). Creo que Eliot decía esto pensando en la poesía de los tiempos de guerra en los que él vivía.

No sé a qué se refería exactamente Eliot cuando hablaba de «el mito inglés», pero en este artículo se quejaba de su «degenerado descendiente, el moderno John Bull, el John Bull que suele aparecer en compañía de Britannia en las viñetas de Punch». Supongo que pensaba en las leyendas artúricas.

94Volveremos a analizar la actitud de Eliot y de Stevens en relación con lo irracional en el capítulo dedicado a la poesía pura.

95«Hay una diferencia entre estas dos cosas [la ciencia y la poesía], que es la diferencia entre el conocimiento lógico y el empírico. Puesto que los filósofos no se ponen de acuerdo sobre lo que constituye la verdad filosófica, como demuestra Bertrand Russell (si es que es menester ilustrarlo de alguna manera) en su Investigación sobre el significado y la verdad, incluso en el comentario casual de que debe descartarse la verdad como concepto estático, no puede ser de mucha utilidad improvisar una definición de la verdad poética» (Kermode, p. 676).

96Jacqueline Vaught Brogan menciona algunos de los pasajes subrayados en una nota: «Las notas al margen de la versión de Essays in Criticism de Matthew Arnold (Nueva York, MacMillan, 1895), un ejemplar que en la actualidad se conserva en Huntington, revelan el interés de Stevens por la crítica desinteresada, pues había subrayado el pasaje en el que Arnold afirmaba que ‘la crítica debe ser independiente del espíritu práctico y de sus objetivos’ (p. 34); sin embargo, también demuestran que Stevens estaba interesado en la función

política de la ‘capacidad creativa’, pues también había subrayado el pasaje en que Arnold elogia a Burke por «relacionar el pensamiento con la política». (p. 188 en n. 4.).

97Una declaración como «Yo era ese mundo en que avanzaba», deja a Stevens expuesto a la acusación de solipsismo, pero se trata de una crítica injustificada, por las razones que el propio Eliot explicaba a grandes rasgos en su tesis sobre Bradley:

Por lo que respecta a la experiencia, podemos decir que, en cierto sentido, vivimos en un mundo diferente. Pero el «mundo», en este sentido, no es el mundo que implica solipsismo; cada centro de experiencia es único, pero lo es sólo en función de un significado común… Y en la medida en que el centro finito es una experiencia, mientras que el yo es un aspecto de esa experiencia, y además contiene y armoniza varias experiencias, podemos decir que el yo es a la vez menos y más que tal centro, y es ideal. Por esta razón, es más acertado decir que un yo pasa de un punto de vista a otro… De este modo, podemos seguir diciendo que los centros finitos son insensibles. La identidad que descubrimos en todas partes es ideal, mientras que los centros finitos son reales» (Knowledge and Experience, p. 149).

La consecuencia de este idealismo relativista es que, si bien la conciencia de cada individuo es limitada y parcial, nosotros –cada uno de nosotros– no somos conscientes de esa parcialidad. Vivimos en un mundo de experiencias distinto y singular para cada uno, aunque el mundo es exterior nosotros y siempre será lo que quiera que sea. Por supuesto, tu experiencia y la mía coinciden en gran medida, pero es imposible determinar el lugar exacto en que falla esta coincidencia. Como es sabido, Eliot formulaba en estos términos este dilema en la Parte v de La tierra baldía: «Pensamos en la llave, cada cual en su cárcel / pensando en la llave, cada cual confirma una prisión».

98«Centro finito» es la expresión que utiliza Bradley para definir la conciencia. Lo que quería Bradley era subrayar la naturaleza parcial o limitada (la finitud) de nuestra conciencia en comparación con el ámbito de las experiencias posibles, además de recalcar su particularidad o singularidad («centro») en comparación con la universalidad del Absoluto. Como se indica en este pasaje, hay que distinguir el centro finito del yo, pues el centro finito alude únicamente a la dimensión empírica del yo: a sus sentimientos y emociones, aislados de otros rasgos como la memoria, la volición, y otros. Todos ellos combinados componen

la totalidad del yo.

99Esta idea que se expresa en «Mañana de domingo» es parecida a la que expresaba Russell en «Misticismo y lógica», un ensayo que publicó en 1910: «Si no queremos dejarnos llevar hacia falsas creencias, es necesario que nos demos cuenta de qué es lo que revela exactamente la emoción mística. Revela una posibilidad de la naturaleza humana: posibilidad de una vida más noble, más feliz y más libre que cualquiera que pueda realizarse de otra manera. Pero no revela nada acerca de lo humano, o acerca de la naturaleza del universo en general. Lo bueno y lo malo, o incluso el bien superior que el misticismo encuentra en todas partes, son el reflejo de nuestras propias emociones acerca de cosas distintas, y no parte de la substancia de las cosas tal como son en sí mismas» (Mysticism and Logic and Other Essays, p. 28). No quiero insinuar con esto que Stevens había leído «Misticismo y lógica». Mi intención es indicar, sencillamente, la afinidad que existe entre la postura declaradamente humanista de Russell y las ideas que se expresan en el poema de Stevens.

100Aunque Sassoon era sólo dos años más joven que Eliot, éste le dispensaba un trato condescendiente y le describía como un «joven». Además, se tomaba la molestia de señalar su ascendencia judía. El padre de Sassoon era un judío no practicante, pero su madre era inglesa. El padre abandonó a su familia y se fue con otra mujer, aunque siguió manteniéndolos. A Sigfried le educó su madre en la religión anglicana y en los valores británicos.

101Las cartas que escribió en esta época confirman que había dejado de escribir, pero no había perdido el interés por la poesía. En una carta que le escribió a Conrad Aiken en 1916, por ejemplo, afirmaba: «No he escrito ni un sólo verso; he estado demasiado preocupado y nervioso. Espero que el año que viene me encuentre en posición de empezar a pensar en la poesía» (Letters, p. 145).

102Éste es el mismo argumento que esgrime Schuchard en «Burbank con un Baedecker». Schuchard alude al tristemente famoso comentario de After Strange Gods, pero lo hace en el transcurso de su análisis del poema «Burbank con un Baedecker». «Eliot consideraba que los librepensadores humanistas –o cualquier humanista laico, fuera cristiano o judío–, eran intelectualmente ‘indeseables’, pues al restar importancia al papel de la religión en la cultura, representaban una amenaza para el proyecto de restablecer una cultura tradicional basada en la religión» (p. 53). Sin embargo, no existen pruebas sólidas que demuestren que Eliot pretendiera «restablecer una cultura tradicional, basada en la religión» en

1919, algo a lo que sin duda aspiraba en 1933, por ejemplo.

103No es mi intención abordar en este estudio la cuestión del presunto antisemitismo de Eliot. Es indudable que albergaba prejuicios religiosos y étnicos contra los judíos –por otra parte, como la mayoría de las personas de su clase y formación religiosa en los Estados Unidos de la época. Y, dada su condición de cristiano converso convencido de que una sociedad saludable exigía un alto grado de homogeneidad religiosa, sentía aversión, desde el punto de vista ideológico, por los judíos practicantes y (tristemente) por los judíos librepensadores. Todo esto es innegable. Lo que no está tan claro es hasta qué punto se puede considerar que esas preferencias y actitudes eran un defecto ético voluntario, una falta que afectó negativamente su obra literaria. Ésa es la pregunta que me dejaría dejar sin contestar.

Para los lectores interesados en este tema, el estudio más exhaustivo que conozco es el artículo «Special Section: Eliot and anti-Semitism, the Ongoing Debate», en Modernism / Modernity 10, enero de 2003, pp. 1-70.

Para profundizar en el antisemitismo de Ezra Pound, véase mi estudio Pound in Purgatory.

104Eliot escribió un artículo titulado «The Interpretation of Primitive Ritual» el 9 de diciembre de 1913 para el seminario de Royce (que se cita en detalle en Piers Gray, pp. 108-174). En este ensayo, analiza las teorías de Frazer y las de Durkheim.

105Cf. Frazer, pp. 498-499. En el ensayo que escribió para Royce durante el último curso de Harvard (1913-1914), titulado «The Interpretation of Primitive Ritual», Eliot aludía en particular al escepticismo de Frazer en relación con la tradición cristiana: «No soy quién para criticar la erudición del doctor Frazer, y su habilidad para manejar esta erudición es digna de elogio. Pero no puedo suscribir la interpretación que aparece al final de la obra que dedica a la deidad de vida, muerte y resurrección» (citado en Piers Gray, p. 130). Sin embargo, no es lo mismo que pensaba en 1921.

106Por ejemplo, Eliot le escribió una carta a Sydney Schiff desde el Hotel Albermale de Margate en noviembre de 1921: «He escrito un borrador preliminar de la parte III, pero no sé si servirá, y debo esperar a conocer la opinión de Vivien para saber si es publicable» (Letters, p. 484).

Revisiting «The Waste Land», de Lawrence Rainey, ofrece un recuento cronológico detallado de la composición de La tierra baldía.

107Por desgracia, en el último y acreditado estudio de Lawrence Rainey sobre la génesis de La tierra baldía incluido en Revisiting «The Waste Land» el autor no explica por qué Eliot decidió escribir un poema largo. Lo que sí demuestra –de un modo concluyente– Rainey es que el poema largo no era una forma natural para Eliot, pues su estudio confirma lo que se sospechaba desde hace mucho tiempo: que Eliot compuso La tierra baldía apresuradamente a partir de fragmentos, algunos de los cuales habían sido escritos muchos años antes. Eliot necesitó los consejos –o quizá el apoyo moral– de Pound para convertir esos fragmentos en un poema no demasiado coherente. Para la unidad del poema, véanse sobre todo las páginas 39 y 40 de Revisiting.

108Aunque rebasa los objetivos del presente estudio, es probable que Eliot se inspirara en los dramas radiofónicos para desarrollar la idea de las múltiples voces. Pound señalaba esa similitud en una carta que le escribió a su padre el 29 de noviembre de 1924. En esta carta le explicaba cómo leer los Cantos: «El parecido más sencillo que se me ocurre es el de la radio. En la radio una sabe quién está hablando por el sonido que hacen» (se cita en mi estudio sobre los Cantos de Pound, Cantos, A Light from Eleusis, p. 126; Beinecke, Pound Collection).

109Aunque el tono es muy diferente, estos versos de La tierra baldía expresan el mismo desencanto en relación con la resurrección que los siguientes versos de «Mañana de domingo» de Stevens: «La tumba en Palestina / no es pórtico de espíritus que se demoren. / Es tumba de Jesús, donde yació».

110Así resumía Weston su tesis: «¿Estaban prohibidos los romances del Grial? ¿O, simplemente, se rechazaban? Probablemente, nunca lo sabremos, pero hay algo que es seguro: el Grial es una fuerza viva, nunca se extinguirá; puede que desaparezca y que, durante siglos, incluso, quede desterrada del campo de la literatura, pero volverá a salir a la superficie, y se convertirá de nuevo en un motivo de inspiración vital, del mismo modo que, después de Malory, se mantuvo en silencio durante mucho tiempo y renació en el siglo XIX de la mano de Tennyson y Wagner» (From Ritual to Romance, p. 188). Para un estudio de la relación entre La tierra baldía y From Ritual to Romance, véase mi libro The Birth of Modernism.

111En los primeros poemas de Pound estaban muy presentes la magia y el misticismo de Yeats, pero no la mitología comparada de Frazer, tan importante en La tierra baldía.

112Seymour Jones sostiene que la tensión derivada de una visita de su madre y su hermana, que llegaron el 10 de junio de 1921, fue uno de los factores que precipitaron la crisis nerviosa de Eliot que tuvo que tratarse en Lausana en octubre de ese mismo año. Su madre se quedó en el apartamento de los Eliot en Clarence Gate Gardens, mientras que Tom y Vivien se trasladaron a casa de Lucy Thayer. «Encontrarse cara a cara de nuevo con esta tremenda matriarca después de seis años», señala Seymour Jones, «supuso una conmoción considerable para Tom. Los recuerdos sentimentales de la infancia que podía rememorar tranquilamente desde la seguridad de su refugio inglés se esfumaron, y el temor a la obediencia malhumorada de los años de San Luis reapareció» (p. 281). Para colmo, Charlotte Eliot se negó «a corregir su testamento para que Eliot heredara su parte libre de gravamen. Ella insistía en excluir a Vivien de la herencia» (p. 283).

113Para una crónica excelente y detallada del compromiso de Eliot con The Criterion, véase Jason Harding, The Criterion: Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain. En su brillante reseña de este libro, Terry Eagleton describe el propósito y la desaparición de la revista con toda la contundencia que uno quisiera:

La segunda depresión espiritual se apoderó de Eliot en octubre de 1938, justo después del Pacto de Múnich entre Hitler y Chamberlain. Tres meses después, The Criterion dejó de editarse, en parte por las complicaciones materiales derivadas del advenimiento de la guerra, pero el cierre se debió sin duda también a sus consecuencias espirituales. Pues el estallido de la guerra significaba que el proyecto de Criterion de reconstruir un equivalente cultural del Sacro Imperio Romano había fracasado, dando paso a una especie de imperio europeo mucho más siniestro; y, en el último número de la revista, Eliot afirmaba sombrío que «la ‘mente europea’, que uno pensaba equivocadamente que se podía renovar y fortalecer, se ha esfumado» (Terry Eagleton, «Nudge-Winking»).

114Es cierto que Stevens mantuvo una relación bastante cercana con Santayana en su época de estudiante, y es indudable que el escepticismo del filósofo ejerció cierta influencia en el pensamiento de Stevens y en su «sistema de creencias». Pero no se puede decir que se sintiera profundamente atraído por él y que luego

renegara de él, como le sucedió a Eliot con Russell. Tampoco hubo agravios personales entre ellos. Para la influencia de Santayana en Stevens, véase Milton J. Bates, Wallace Stevens: A Mythology of Self, pássim.

115Sin contar los versos que Stevens publicó en el Harvard Advocate en su época de estudiante, su primer poema editado fue «Carnet de Voyage» –una serie de poemas, en realidad–, que apareció en el número 8 de Trend en septiembre de 1914. Estos poemas no se incluyeron en Harmonium.

116La letanía es una oración en la que se pide reiteradamente a la Virgen que interceda en favor del penitente en distintas formas, es decir, con diferentes atributos. La letanía más popular en el siglo XX era la de Loreto: «Madre de la divina gracia. Ruega por nosotros. / Madre purísima. Ruega por nosotros. / Madre castísima. Ruega por nosotros. / Madre virginal. Ruega por nosotros. / Virgen prudentísima. Ruega por nosotros. / Virgen poderosa. Ruega por nosotros. / Trono de sabiduría. Ruega por nosotros. / Rosa mística. Ruega por nosotros. / Torre de marfil. Ruega por nosotros. / Casa de oro. Ruega por nosotros. / Estrella de la mañana. Ruega por nosotros. / Refugio de los pecadores. Ruega por nosotros. / Reina de los ángeles. Ruega por nosotros. / Reina de los mártires. Ruega por nosotros».

117Eliot se quejaba a Thayer de que había tardado un año en escribir el poema, y de que, además, él (Thayer) había pagado a George Moore cien libras por un relato breve, mientras que a Eliot sólo le había ofrecido ciento cincuenta dólares por La tierra baldía (Letters, pp. 515-516).

118Según la carta que le envió a Harriet Monroe el 28 de octubre de 1922, Stevens estaba a punto de terminar los preparativos de Harmonium en esta fecha. De sus palabras se desprende que el poeta no estaba demasiado seguro del valor de sus poemas, pero en la carta (que ya hemos citado en el capítulo anterior) no se insinúa en ningún momento que estuviera corrigiéndolos: «Todos los poemas que he escrito hasta ahora son como horribles crisálidas de insectos abortados. El libro no tendrá ninguna repercusión; su único valor reside en las enseñanzas que yo pueda extraer de él… Después de leer de estos poemas anticuados y flojos, me siento bastante desesperado, y quiero seguir escribiendo en el estilo más oscuro que pueda hasta que haya perfeccionado un discurso personal fluido y auténtico» (Letters, p. 231). La primera alusión a La tierra baldía que he encontrado en la correspondencia de Stevens aparece en una carta que le escribió a Alice Anderson un mes después, el 27 de noviembre de 1922 (Kermode, CP &

Prose, p. 940), y que también hemos citado antes: «Es un grito de desesperación suprema, pero no se trata de la desesperación generacional, sino de la del propio Eliot. Personalmente, creo que es un aburrimiento». Curiosamente, la versión de «El comediante» que Stevens envió al premio Blindman corrió un destino muy similar al de la primera versión de La tierra baldía. Quedó olvidado en una casa de West Hartford donde Stevens vivió «durante un tiempo». Según su nieto, el reverendo John Curry Gay, la antigua casera de Stevens recuperaba de vez en cuando algunas páginas de la basura que el poeta había dejado allí. Entre estas páginas, había diecinueve con el encabezamiento «Presentadas al premio Blindman» y el título «Del diario de Crispín». En 1974, el reverendo Curry donó esos papeles a la Biblioteca Beinecke (Martz 4). A diferencia de La tierra baldía, la versión del poema de Stevens que se publicó era mucho más larga que la que presentó al premio.

119El tetragrámaton no es en realidad un monograma, ya que el hebreo clásico no tiene símbolos para las vocales, y todas las palabras se escriben sin indicar las vocales necesarias. La consecuencia de este fenómeno es una ambigüedad radical en la escritura hebrea que, como es sabido, suelen explotar los cabalistas. Los griegos añadieron las vocales a la escritura semítica.

120A mi entender, no resulta del todo malicioso comparar estos versos, que describen la emancipación de Crispín de las ilusiones de lo romántico, representadas a través de su propia sombra, con los siguientes versos de la Primera parte de La tierra baldía de Eliot: Sólo / hay sombra bajo esta roca roja, / (entra abajo de sombra esta roca roja), / y te enseñaré algo diferente, tanto / de tu sombra por la mañana caminando detrás de ti / como de tu sombra por la tarde subiendo a tu encuentro; / te enseñaré el miedo en un puñado de polvo. (vv. 24-30). Existe un marcado contraste entre la oscuridad y la pomposidad de los versos de Eliot y la alegre luminosidad del poema de Stevens.

121Sería injusto incluir a Stevens en esta generalización, pero lo cierto es que suprimió la única alusión a Canadá que había en el poema. En la versión preliminar de «Journal of Crispin» se decía que Crispín «proyectó una colonia que se extendería / desde la estrella de nieve de gruesos bordes de Canadá / hasta el atardecer de un sur silbante más meridional que el sur». Por extraño que parezca, Stevens sitúa a Crispín en México, el país de la marimba, pero la mayor parte de «El comediante como letra C» versa sobre la parte del Nuevo Mundo que en la actualidad forma los Estados Unidos de América, con la excepción de Hawái y Alaska, que en aquel entonces todavía no eran Estados.

122La palabra que utiliza Stevens, «emprise», en lugar del término más coloquial «enterprise» es un tic característico del autor. El uso más reciente de esta acepción del término que se consigna en el Oxford English Dictionary, es el del verso de Browning «Dare first / The chief emprise», de su obra The Prince Hohenstiel-Schwangau: Saviour of Society. El significado obsoleto, «preocupación, absorción de la mente», registrado por última vez en el año 1500, encaja mejor con el verso de Stevens que el significado actual del vocablo «enterprise».

123Podríamos decir que mi interpretación de estos versos se opone a la de Hi Simons: «Esta sucesión de antítesis entre los elevados planes de Crispín y el modesto resultado que obtiene expresan la sensación de fracaso que tiene el poeta en relación con su personaje» (Hi Simons, «The Comedian as the Letter C»: Its Sense and its Significance», p. 108). En mi opinión, los «elevados planes» pertenecen al mundo de la ilusión que Crispín ha abandonado en favor del mundo «real».

124Aunque fuera cierto que Stevens recibió el bautismo católico mientras se encontraba en el hospital, como afirma el padre Arthur Hanley, no hay ningún acontecimiento en su vida anterior que indique que se convirtió, de modo que no podemos interpretar su poesía en términos de ese cambio de creencias como podemos –y debemos– hacerlo en el caso de Eliot.

4

Repensar la cultura occidental

Eliot lamentaba que una crisis de fe hubiera penetrado en la cultura europea y estadounidense, pero es evidente que, a diferencia de Stevens, no le desagradaba tener «que pensar todo esto otra vez», y siguió buscando una fe absoluta. Como suele ser habitual en el caso de muchos conversos, una vez bautizado Eliot llevó una vida religiosa mucho más piadosa y responsable que la mayoría de sus correligionarios anglicanos. Parece ser que necesitaba un grado de certidumbre que, como le explicó a Montgomery Belgion,[125] el estudio del pensamiento de Bradley no le había proporcionado.

A principios de 1940, Belgion le envió a Eliot un artículo sobre la filosofía del pensador de Harvard Harold Joachim que le hizo recordar sus años de estudiante de filosofía:

Leer un ensayo que me recuerda la terminología bradleiana, que tengo abandonada desde hace muchos años, es una reminiscencia que, desde la distancia, se convierte en una curiosa experiencia del pasado. Experimento esa sensación de desconcierto que en los días de mi juventud siempre me resultaba agotadora cuando intentaba practicar la filosofía, una sensación que sólo puedo describir como una especie de conciencia de una serie de sutilezas, refinamientos y matices que contemplaba de reojo sin poder enfocar del todo. Esta sensación venía acompañada por la sospecha de que, si fuera capaz de enfocarlos, entraría en una nueva zona de matices que titila en la periferia. Una especie de regresión hasta el infinito que me hacía desesperar de encontrar una filosofía adecuada para mí. (Carta del 16 de febrero de 1940. Herbert Read Collection. University of Victoria. Cursiva añadida).

Mientras que Stevens se las ingenió para poder sobrevivir filosóficamente en un mundo de creencias contingentes, Eliot reconocía que sufría una especie de vértigo cognitivo ante una mise en abîme de estas características. Esta reticencia a permanecer en una incertidumbre inquebrantable era, según explicaba, lo que le había conducido hasta la iglesia anglicana, o al menos lo que le había llevado a refugiarse en la «teología». «Pero lo que me interesaba, para aplicarlo a mí mismo, al leer el ensayo en cuestión, era descubrir que los 'conatos' [es decir, la voluntad y el deseo] de la búsqueda se ponían en funcionamiento de nuevo automáticamente, con la misma pérdida de energía y de fe en la capacidad para continuar lo comenzado. Quizá en el fondo reconocía que continuar exigía sacrificar otras actividades que no estaba dispuesto a sacrificar. Si hubiera podido entregarme por completo a este tipo de especulación, supongo que me habría convertido en una especie de Husserl o de Heidegger de segunda categoría. La teología, en la medida en que fija ciertos límites a las empresas de la razón, es, a mi entender, una distracción más satisfactoria» (En la misma carta. Cursiva añadida). Como necesitaba algo que fijara «ciertos límites a la razón», Eliot encontró la «teología». Pero en este contexto, la «teología» es la fe, no el estudio formal de lo divino, una empresa que Eliot nunca acometió, a no ser que consideremos que Cuatro cuartetos es una obra teológica.

Teniendo en cuenta el considerable número de obras que se han escrito sobre las afinidades que existen entre Stevens, por una parte, y Heidegger y Husserl, por otra, puede que sea interesante seguir el hilo del comentario casual de Eliot, que sostenía que podría haberse convertido en un Heidegger o en un Husserl de segunda categoría, para intentar averiguar qué quería decir exactamente. No sé hasta qué punto conocía Eliot la carrera de Heidegger, pero es difícil imaginar que supiera que había sido un defensor del nazismo, una conducta por la cual el comité de épuration francés le había prohibido ejercer como profesor. Lo más probable es que lo viera como un discípulo de Husserl que, gracias a su libro Ideen (1913), había desbancado a Bradley como heredero moderno del idealismo de Hegel.

Si Eliot hubiera formulado esta reflexión sobre su trayectoria intelectual treinta años después, podría haberse comparado perfectamente con Hans Georg Gadamer o con Jacques Derrida, dos filósofos que se podrían definir como «un Husserl o un Heiddegger de segunda categoría».[126] De hecho, en T. S. Eliot and American Philosophy, Manju Jain sostiene que existe cierta afinidad entre las ideas del profesor de Eliot Josiah Royce y Heidegger y sus seguidores, sobre todo Gadamer y Derrida. Aunque considero que es un error mezclar al Eliot que

asistió al seminario de Royce con Heidegger y sus discípulos,[127] hay que tener presente que las inquietudes filosóficas del joven Eliot, en particular sus ideas sobre la cuestión de la creencia y la duda, eran muy parecidas a las de Husserl y Heidegger y sus epígonos fenomenológicos o existenciales[128]: Sartre, Ricoeur, Gadamer y Derrida (salvando las diferencias entre unos y otros). Husserl ponía en duda el conocimiento empírico. Heidegger, más cercano a Nietzsche que a Husserl, cuestionaba la intersubjetividad de cualquier tipo de conocimiento, incluyendo el conocimiento husserliano del sich selbst. Y, al igual que Eliot, Heidegger, como es sabido, sentía aversión por el humanismo.[129] Pero, al contrario que estos filósofos contemporáneos, ninguno de nuestros poetas discutía la validez del conocimiento empírico y científico. En lugar de ello, intentaban esquivarlo: Eliot con ayuda de la religión revelada del cristianismo y Stevens valiéndose de la imaginación poética.

A pesar de la falta de pruebas que indiquen que Eliot o Stevens leyeron, o siquiera mencionaron en cierto detalle, las obras de Husserl o de Heidegger, existe un importante acervo de ensayos que atribuyen un significado fenomenológico a la poesía de Stevens. En su mayoría, estos libros pretenden demostrar que Stevens fue un precursor de la filosofía deconstructiva o del pensamiento posmoderno. Parece ser que Eliot no ha atraído tanta atención en este sentido. De hecho, el presunto sesgo fenomenológico de la poesía de Stevens se suele utilizar en la batalla de las reputaciones que se inició hace algunas décadas para dictaminar quién es el poeta en lengua inglesa más importante del siglo XX (los candidatos suelen ser Eliot, Stevens y Pound, aunque Yeats también tiene sus partidarios). Algunos opinan que, dado que la poesía de Eliot no se presta a ninguna lectura fenomenológica, la palma debería llevársela Stevens.

Aunque los estudiosos de Stevens que se han acercado a la obra de Heidegger lo han hecho para demostrar que existe cierta afinidad entre la filosofía de éste y la poesía de aquél, o bien para ponerla en duda, mi propósito es diferente. Me gustaría situar a Heidegger al lado de Eliot y de Stevens con la esperanza de que esta comparación nos ayude a entender mejor el problema de la fe que los tres afrontaron. En la medida en que Heidegger es el filósofo que más ha influido a los literatos de la posguerra, tanto como avatar del existencialismo francés como de sus sucesores, los filósofos deconstructivos y los pensadores posmodernos, sus ideas deben ser analizadas en el contexto de la visión del primer Eliot y de Stevens. Esta comparación también nos ayudará a rebatir la opinión convencional que afirma que la literatura moderna es la antítesis de la

posmoderna.

La primera obra que he encontrado donde se postula la existencia de afinidades entre Stevens y Heidegger es un artículo que publicó Marjorie Buhr en el número de abril de 1970 de The Wallace Stevens Newsletter. A partir de una serie de cartas que analizaremos más abajo, Buhr afirma que Stevens estaba «interesado» en Heidegger y ofrece un resumen de la celebración heideggeriana del esoterismo (una predilección por el esoterismo que, supuestamente, Stevens compartía) recogida en el ensayo que escribió sobre Hölderlin. «Para Heidegger», sostiene Buhr, «el poeta ocupa una posición más elevada [que el filósofo], pues él es quien nombra a los dioses y la esencia de las cosas. Como el Ser reside únicamente en la experiencia y no se le puede llevar hasta trampas conceptuales y científicas, debemos recurrir al lenguaje de la visión poética para encontrar la realidad y el Ser» (p. 11). Aunque estas palabras parecen un resumen bastante razonable de la visión de Heidegger, no resulta sencillo adaptarlas a la posición de Stevens. Para Stevens, la poesía señala el camino hacia alguna verdad, pero no la contiene. Por eso, Stevens en lugar hablar de «visión», como habían hecho muchos de sus precursores poéticos, habla de «ficción».

En su libro The Later Poetry of Wallace Stevens: Phenomenological Parallels with Husserl and Heidegger (1976), Thomas Hines afirmaba que la técnica de la «reducción fenomenológica» de Husserl es equivalente a la noción de «decreación» de Stevens (pp. 85-86), y señalaba además que Stevens, al igual que Heidegger, estudia la revelación del Ser –aunque niega la existencia de tendencias místicas en ambos autores (pp. 121-122). Hines hacía referencia a «El origen de la obra de arte» y a «Carta sobre el humanismo», pero en su libro no ponía demasiado énfasis en la idea de Heidegger de que «el lenguaje es el hogar del Ser». En un artículo mucho más breve que publicó en 1977, Hines hacía más hincapié en la teoría del lenguaje de Heidegger: «Cuando Stevens afirma que ‘las palabras de un poeta se corresponden con cosas que no existen sin palabras’ y desarrolla esta línea de pensamiento hasta que llega a la conclusión de que ‘la poesía es una revelación en palabras a través de las palabras’ [NA, pp. 32-33], expresa una idea de la función del lenguaje poético y de sus relaciones con el Ser muy similar al concepto de esencia de la poesía de Heidegger» (WSJ 1, p. 57). Pero Heidegger se habría escandalizado si hubiera escuchado el comentario de Stevens. Para Heidegger, el poeta no introduce el Ser en el lenguaje: el Ser RESIDE en el lenguaje y se revela ocasionalmente en la poesía. Las «cosas que no existen sin palabras» no pueden ser aspectos del Ser, pues para Heidegger el

Ser es el fundamento de toda existencia.

J. Hillis Miller no sólo aplica el pensamiento de Heidegger a la poesía de Stevens (en un ensayo de 1976) de una forma subrepticia, sino que además plantea una tesis opuesta a la de Hines. Para Miller, la indecibilidad del significado y la presencia de aporías y mises en abîme en la poesía de Stevens (pp. 11-16) indica que defiende una postura fenomenológica. En lugar de atribuir estas ideas a Heidegger, Miller cita a Derrida y su noción de «deconstrucción» (p. 28). Es evidente que Miller no ha leído a Heidegger directamente. No obstante, la presencia de términos como alethia y la oposición entre Grund y Abgrund son típicamente heideggerianas. A pesar de esta argumentación tan sospechosa, B.J. Leggett sostiene, con razón, que «la interpretación de Miller ha ejercido una profunda influencia en los estudios críticos sobre la obra de Stevens. Se cita sistemáticamente en los comentarios sobre 'La roca', casi siempre en términos aprobatorios» (Leggett, 1998, p. 114 en n.).

Uno de los frutos de las ideas de Miller es el artículo que publicó Douglas Aimet en 1981. Aimet interpreta este aforismo de Adagio: «El tiempo [meteorológico] es un sentido de la naturaleza. La poesía es un sentido», a la luz de la idea de Heidegger de que el Dasein (el ser ahí / el yo) se encuentra inserto en el Sein (el Ser) de tal manera que el Dasein puede ser fiel («auténtico») al Sein o infiel («inauténtico»). Aimet reconoce que «Wallace Stevens no conocía a Heidegger en ningún sentido que se pueda interpretar como una influencia», pero, no obstante, acepta el presupuesto básico de Hines y Miller, y deduce que «el modo en que se explican el uno al otro resulta sorprendente» (p. 71).

En un artículo publicado en WSJ (n° 12, p. 198), Paul Naylor cuestiona el argumento de Hines de que la poesía de Stevens «avanza» desde una perspectiva husserliana a una heideggeriana. Al igual que Hines, admite que es muy probable que Stevens no conociera en absoluto las ideas de Husserl, pero sostiene que «una 'ficción suprema' y una 'fenomenología' pura u otros términos como 'ficción' y 'ambigüedad'… cumplen un papel análogo en la búsqueda de ambos pensadores: proporcionan el método y el objetivo de esa búsqueda».

A pesar de la juiciosa «deconstrucción» del artículo fundacional de Miller que llevó a cabo Leggett en un ensayo que publicó en WSJ en 1998, los críticos han seguido hablando de las afinidades que existen entre Stevens y Heidegger como si estuvieran demostradas y se pudieran utilizar de forma ocasional en ensayos centrados en otros temas. Un ejemplo de este fenómeno es el artículo que

publicó Gyorgi Voros en WSJ en 2001, un artículo en el que compara a Stevens con A. R. Ammons. Voros interpreta la expresión «outcry of stanza my stone» a la luz de «la noción heideggeriana de morada», y considera que el poema es «una habitación o un hogar» (p. 165). De hecho, Rosa Anca, en otro artículo publicado en WSJ un año antes (2000), señalaba que resulta muy útil interpretar la poesía de Stevens desde un punto de vista teológico para entender la compleja filosofía de Heidegger. Es un ejemplo de la opinión ahora arraigada que sostiene que la poesía de Stevens expresa la misma filosofía fenomenológica o existencial que Heidegger. Anca cita además la obra de Melita Schaum Wallace Stevens and the Critical Schools, que «muestra que Stevens es el autor predilecto de casi todas las escuelas críticas o tendencias teóricas» (Anca, p. 210).

A Eliot, sin embargo, no se le suele relacionar con Heidegger. No cabe duda de que existen aún menos argumentos que en el caso de Stevens para establecer esta afinidad, aunque lo cierto es que Eliot, al igual que Heidegger, se convirtió en un prominente polemista contrario al humanismo. Pero, aunque tanto el cristianismo como la fenomenología se oponen al humanismo laico, el pensamiento cristiano se encuentra comprometido con una deidad trascendental, mientras que Heidegger era un defensor acérrimo del inmanentismo. Y no debemos olvidar que Eliot consideraba que las tendencias inmanentistas de Bergson eran inaceptables.

Tanto Eliot como Heidegger se enfrentaron a la ideología dominante de su época –y de la nuestra–: el materialismo científico –o «naturalismo», según sus detractores. El «naturalismo» pretende explicar el comportamiento humano a través de leyes naturales, sean éstas físicas, biológicas, económicas o psicológicas. Los fenomenólogos heideggerianos consideran que la naturaleza humana –y por extensión la historia– no se puede explicar únicamente en términos humanos, sino que es necesario apelar a algo que se encuentra más allá de lo humano, algo inmanente a la naturaleza. Los judíos y los cristianos, por el contrario, creen que es necesario apelar a una realidad trascendental para dar cuenta de estos fenómenos, una realidad que no sólo trasciende a los humanos sino a la naturaleza en general. Paul Elmer More adoptó esta segunda postura en su respuesta a Humanism in America, una recopilación de ensayos para la cual Eliot colaboró con un artículo titulado «Religion without Humanism».[130]

Poco después de recibir el bautismo en junio de 1927, en el ensayo «The Humanism of Irving Babbitt» (1928), Eliot rechazaba rotundamente la idea de que el humanismo pudiera sustituir a la religión. Los humanistas suelen afirmar

que la sabiduría de los fundadores de las religiones (como Buda, Lao Tze, Cristo y Mahoma) y la de los filósofos (como Sócrates, Platón y Confucio), se puede incorporar al ideario humanista (Selected Essays, p. 474). Eliot no estaba de acuerdo con esa afirmación e insistía en que el humanismo sólo podía aspirar a ser una versión diluida, laica de la percepción religiosa. Para él –y también para Irving Babbitt–, «el punto de vista humanista se encuentra subordinado al punto de vista religioso y depende de él» (Selected Essays, p. 480).

Un año después (1929), Eliot publicó «Second Thoughts about Humanism» en respuesta a las críticas del primer ensayo del humanista Norman Foerster. En este artículo, Eliot adoptaba una postura más agresiva, y advertía que «las tendencias positivistas del humanismo [eran] alarmantes» (Selected Essays, p. 482). Eliot se mostraba bastante despiadado, y se cebaba sobre todo en el argumento algo torpe que había esgrimido Foerster. De acuerdo con Comte, Foerster declaraba que los avances científicos habían dejado la religión obsoleta, la misma tesis que defendía Robertson en Modern Humanists. La principal objeción que le planteaba Eliot al humanismo era que «el hombre es hombre por su capacidad para distinguir realidades sobrenaturales, no por su capacidad para inventarlas» (p. 485). Esta observación contrasta radicalmente con las críticas que, como hemos visto en el capítulo 2, Eliot había dirigido a Collingwood y a otros autores que, como hacía él ahora, reivindicaban la necesidad del teísmo, en las reseñas que escribió cuando se encontraba bajo el influjo de Russell y de Maurras.

Creo que Stevens habría suscrito el comentario de Eliot, pues pensaba que las ficciones poéticas se parecen bastante a las hipótesis científicas: son fórmulas provisionales basadas en la experiencia, pero siempre sujetas a revisiones o refutaciones a la luz de nuevas experiencias. Esta visión es una aplicación de los principios pragmatistas a las creencias religiosas.[131] Cuando Stevens declaraba en el poema XXVIII de «El hombre de la guitarra azul» «He nacido en este mundo / y pienso en él como un nativo», se basaba en esta fe. Según estas premisas, es muy probable que las ficciones del poeta no sólo expresen lo que Stevens llamaba «realidad», la experiencia cotidiana de l'homme moyen sensuel, sino la naturaleza fundamental de la existencia. Las ficciones del poeta van tomando forma gracias a las mismas fuerzas que conforman el mundo, fuerzas que, según Stevens, trascienden el mundo. En esto estaba de acuerdo con los cristianos y en desacuerdo con Heidegger, que postulaba que las fuerzas que conforman el mundo son inmanentes a él.

Stevens casi siempre evita hablar de lo sobrenatural. A lo máximo que llega en su poesía es a hablar del cielo, y siempre rechaza la idea del más allá, ese mundo en el que se pueden cobrar recompensas. Un buen ejemplo lo encontramos en «Del cielo considerado como una tumba», un poema que apareció en Poetry en 1921 como parte de una serie titulada «Sur Ma Guzzla Gracile». El poeta se burla de la idea de que los hombres entremos en el paraíso después de la muerte:

¿Qué me podéis decir, intérpretes, de hombres

que caminan de noche por la tumba del cielo,

los oscuros espectros de esta nueva comedia?

¿Creen acaso que surcan el frío borrascoso

con linternas en alto alumbrando su marcha,

hombres libres de muerte, volcados, consagrados

a encontrar esa cosa que andan siempre buscando?

¿O ese entierro elevado diariamente en columnas

cual puerta y refinado pasaje hacia la nada

presagia cada noche una noche abismal,

una vez que la hueste no pueda deambular

ni se arrastre en lo oscuro la luz de las linternas?

Elevad vuestro grito entre oscuros actores,

saludadles a voces desde ignotas alturas

como si respondiesen desde su helado Elíseo.

Aunque Stevens no compartía la fe en la realidad de un ámbito sobrenatural de Eliot, era contrario, como él, al reduccionismo psicoanalítico.[132] Durante toda su carrera se las arregló para evitar el «o lo uno o lo otro» que Eliot le había planteado a Foerster: «No se puede eludir el dilema: o eres naturalista o crees en lo sobrenatural». El hecho de que Stevens rehuyera esa disyuntiva tan radical es lo que dota a su poesía de una sutileza que algunos pueden percibir como confusión o atolondramiento.

En «Religion without Humanism», su contribución al compendio de Foerster, Eliot intentaba restablecer las relaciones entre los cristianos y los humanistas reconociendo que la religión necesitaba al humanismo para no caer en los excesos de la esclerosis eclesiástica por una parte, y de la esclerosis dogmática por otra. Pero no cedía en el campo de la creencia, y lo único que reconocía era que necesitaba la disciplina de los escépticos entre los creyentes, un residuo, sin duda, de su anterior postura humanista. El ensayo concluía con el comentario que hemos citado más arriba, «la poesía es poesía, no es ciencia ni religión», y añadía que es posible que la poesía pura sea «algo menos que la poesía» (Foerster, p. 109).

Eliot estaba tan preocupado por la religión y la fe que no siempre se reconoce que, a diferencia de los marxistas y los posmodernos, aceptaba la validez y la autoridad de las ciencias empíricas. Esa aceptación se expresa con claridad en la correspondencia que entabló en enero de 1915 con el físico Norbert Wiener, unas cartas que hemos estudiado en el capítulo 2. Eliot reconocía la validez del conocimiento científico, y al mismo tiempo proponía una estrategia similar a la de Stevens para eludir la ciencia en el arte. «Puede que en la actualidad el mundo de las ciencias naturales no sea plenamente satisfactorio, pero, a fin de cuentas, es el más satisfactorio que conocemos, de momento. Y es el único que todos debemos aceptar. Uno no puede pretender, por supuesto, diferenciar entre Realidad y Valor. Algunas filosofías se limitan a aprovechar esta ambigüedad de la palabra Realidad. En cierto sentido, lo más valioso es lo más real, y la belleza de una obra de arte es en este sentido más real para mí que sus componentes físicos primordiales (o relativamente primordiales)» (Letters, p. 80). En esencia, por tanto, Eliot adoptaba la postura cuasi mística de los románticos, y afirmaba que la catéxis emocional de la obra de arte le concede valor, y que su valor no es simplemente un placer fugaz, sino algo «más real» que la mera experiencia empírica cotidiana. Esta visión le causó algunos problemas después de convertirse, problemas que nunca logró superar del todo.

Adelantándose a su propio destino profesional, Eliot le explicaba a Wiener «que la lección del relativismo es: evitar la filosofía y dedicarse bien al arte real o bien a la ciencia real». Y en otro pasaje posterior anticipaba las ideas de Richard Rorty, uno de los epígonos estadounidenses de Heidegger más famosos (vía Gadamer).[133] Eliot atribuía esta percepción rortiana a Santayana: «Para mí, al igual que para Santayana, la filosofía es ante todo un ejercicio de crítica literaria y una conversación sobre la vida» (Letters, p. 81). Pero reconocía que el tipo de filosofía que defendía Wiener era muy diferente: «Tú tienes la lógica, que para mí posee un gran valor». Era la filosofía que practicaban Russell y Frege, la filosofía que se impuso durante una buena parte del siglo XX: la filosofía que, como hemos visto, Eliot intentó dominar durante un tiempo.

Aunque Eliot reconocía la autoridad de la ciencia empírica –a diferencia de los marxistas, los partidarios de la fenomenología heideggeriana y los existencialistas–, después de romper con Russell tendió a tratarla como si fuera la enemiga del arte. En el «Comentario» que publicó en The Criterion el 24 de abril de 1924, por ejemplo, criticaba la siguiente observación de Russell: «Hasta que la 'cultura' haga las paces con la ciencia, permanecerá al margen de la corriente principal de los acontecimientos, lánguida y quejumbrosa, suspirando por el pasado. Puede que el mundo que ha construido la ciencia sea desagradable, pero es el mundo en el que tenemos que vivir; y condena a la futilidad a todos aquellos que son demasiado escrupulosos para darse cuenta» (II, pp. 232-233). Eliot criticaba «la arrogancia del hombre de ciencia» y contradecía las palabras de Russell, denunciando que «El hombre de letras o el hombre de 'cultura' actual se impresiona con demasiada facilidad por las habilidades y el conocimiento científico y se siente intimidado; la aristocracia de la cultura ha abdicado en favor de la demagogia de la ciencia» (Criterion, II, p. 233). A lo largo de su carrera posterior, Eliot actuó en consonancia con esta idea. Aunque reconocía la autoridad de la ciencia en su propio ámbito, insistía en que las artes poseían una autoridad similar dentro del suyo. Después de convertirse, se vio obligado a situar la religión revelada por encima de ambas, una exigencia que le negó el acceso a la visión romántica del arte como revelación.

Stevens no estaba tan versado en cuestiones filosóficas como Eliot, pero también insistía en que la ciencia no podía dar respuesta a los problemas que le interesaban como hombre y como artista. Un ejemplo de este escepticismo se puede encontrar en el comentario del Canto XIV de «El hombre de la guitarra azul» que se recoge en una carta enviada a Hi Simons. Los versos que comentaba eran éstos:

Primero un rayo, luego otro, luego
surcan radiantes miles por el cielo.

Todo rayo es un orbe, un astro; el día
son las riquezas juntas de su atmósfera.

El mar agrega tonos andrajosos.
La niebla va embozando las riberas.

Se dice que una lámpara con brazos alemana
–que una vela basta para iluminar el mundo.

Lo ilumina. Incluso mediodía
resplandece en esencial oscuridad.

De noche alumbra la fruta y el vino,
El libro y el pan, las cosas como son,

en un claroscuro donde
uno se sienta y toca la guitarra azul.

(XIV, vv. 134-166)

He aquí el comentario de Stevens: «No sé si uno desvelará alguna vez un secreto del mundo con ayuda de las ciencias. Uno tras otro, los descubrimientos científicos iluminan nuestro conocimiento y crean la visión de la vida que hemos adoptado en la actualidad, pero, a fin de cuentas, puede que todo esto no sea más que un producto de la laboriosidad alemana. Puede que la velita de la imaginación sea todo lo que necesitemos. En el fulgor de la inteligencia moderna, uno se da cuenta de que, a pesar de todo, el secreto del mundo sigue siendo igual de hermético que siempre. Y, además, el mundo tiene una apariencia propia a la luz de la imaginación. La imaginación comparada con la razón. Más bien una visión católica de la imaginación» (Letters, p. 363. Cursiva añadida). En apariencia, el rechazo de «la lámpara con brazos alemana» representa esta falta de interés –o esa desconfianza, quizá– en la complejidad de las explicaciones filosóficas, que en el comentario se definen por medio de la expresión «laboriosidad alemana». Cuando afirmaba que su visión personal es «católica», Stevens probablemente pensaba en el catolicismo que inicia en los «misterios», es decir, en las doctrinas que desafían a la razón, como la virginidad de María, la Trinidad y la transubstanciación.[134] Esta carta cuestiona la interpretación de «El hombre de la guitarra azul» que propone Hines en The Later Poetry of Wallace Stevens. Basándose en la falta de confianza en las pruebas sensoriales o empíricas que se expresa en el poema, Hines afirma que Stevens adopta una postura fenomenológica de corte husserliano (pp. 75-84).

En «El jinete noble y el sonido de las palabras», una conferencia que Stevens dictó en Princeton en mayo de 1941, justo un año después de que Eliot le enviara la carta a Belgion que hemos examinado al principio de este capítulo, expresaba la opinión ligeramente heideggeriana de que «las palabras son pensamientos, y no sólo nuestros pensamientos, sino los pensamientos de hombres y mujeres que ignoran lo que ellos mismos están pensando… Las palabras del poeta se corresponden con cosas que no existen sin las palabras» (Kermode, ed., p. 663). Como hemos visto, la visión del lenguaje que defendía Heidegger era similar, a primera vista. El filósofo alemán formuló esta teoría en «Carta sobre el humanismo». En este ensayo, como es sabido, Heidegger definía el lenguaje como «la casa del Ser»; y añadía que «en esta casa habita el hombre»

(Heidegger, 1977, p. 193).

«Carta sobre el humanismo» era la respuesta pública a una carta que Jean Beaufret le escribió a Heidegger pidiéndole que articulara una respuesta al libro de Sartre El existencialismo es un humanismo (París, Nagel, 1946). Aunque la postura existencial de Sartre (y la de Beaufret) se basaban en Sein und Zeit de Heidegger, éste no estaba en absoluto de acuerdo con la afirmación de Sartre, que sostenía que su filosofía era compatible con el humanismo. (Una inquietante anécdota al margen de «Carta sobre el humanismo» es que desde que Beaufret leyó este texto se reveló como un antisemita y se dedicó a negar la veracidad del Holocausto).[135] La oposición de Heidegger al humanismo adopta una forma característica, modulada por su teoría fenomenológica. En primer lugar, Heidegger situaba al humanismo en una amplia perspectiva histórica: «El primer humanismo, esto es, el romano, y todas las clases de humanismo que han ido apareciendo desde entonces hasta la actualidad, presuponen y dan por sobreentendida la 'esencia' más universal del ser humano. El hombre se entiende como animal rationnel… Esta determinación esencial del ser humano no es falsa, pero sí está condicionada por la metafísica» (Heidegger, 1977, p. 202). Cuando Heidegger afirma que «está condicionada por la metafísica» quiere decir que está condicionada por la filosofía y la ciencia occidentales, desde que Sócrates, con una actitud «humanista», concedió privilegio a la sophrosine, es decir, a la exigencia de «conocerse a uno mismo». Para Heidegger, «metafísica» es un término que no hay que elogiar, sino condenar. En este sentido, está de acuerdo con Nietzsche, que sostenía que Sócrates era el responsable de introducir la «apolínea» conciencia de uno mismo en el pensamiento occidental. Para Heidegger, la insistencia en la sophrosine implica una confianza inmerecida en la conciencia de uno mismo, lo que él y sus seguidores definen como el cogito, en alusión al detestable a priori cartesiano: «Cogito ergo sum».[136]

En términos generales, Heidegger rechaza el humanismo por las mismas razones que Eliot y Stevens: porque no contempla lo misterioso, lo inefable y lo irracional. Cuando habla del «escepticismo vacío» alude al cuestionamiento escéptico de cualquier experiencia que exceda o escape a la razón. En una de sus últimas conferencias, «El elemento irracional en la poesía» (1957), Stevens definía este exceso o suplemento como «lo irracional». «Cuando hablo del elemento irracional en la poesía», observaba, «pienso sobre todo en la transacción entre la realidad y la sensibilidad del poeta, de la cual brota la poesía» (Kermode, ed., p. 781). El «elemento irracional» de Stevens es bastante compatible con la noción de «encarnación» que formuló en su pensamiento

tardío Merleau-Ponty (otro partidario de la fenomenología). Pero para Stevens, la «sensibilidad del poeta» no es una sensibilidad mística a los impulsos nouminosos –la postura que defiende Heidegger; es, sencillamente, la capacidad de prestar atención a lo que sucede en su cuerpo dentro del entorno circundante, un entorno con el cual se encuentra en consonancia –como explicaba Darwin– después de milenios de adaptaciones aleatorias.

«Hemos estado un poco enloquecidos con respecto a la verdad», decía Stevens casi una década después, en «El jinete noble». «Nos hemos obsesionado con ella» (Kermode, ed., p. 663). Esta idea también se encuentra presente en el pensamiento de Heidegger, que nunca se cansaba de censurar lo que consideraba la obsesión occidental por la verdad expresable. Heidegger era más partidario de la «verdad sentida» de Nietzsche, lo que definía como alethia, un término griego que traducía como «no ocultamiento», para recalcar la naturaleza involuntaria y reveladora de su manifestación. Esta palabra proviene de una expresión de Parménides que traduce (nosotros la hemos traducido del alemán) como «el corazón que no tiembla ante lo no oculto». Como en los catecismos, Heidegger se pregunta lo que significa, y responde: «Quiere decir no ocultamiento de lo que es más íntimo, el lugar del silencio, en el que se da la posibilidad del acuerdo entre Ser y pensar» («The End of Philosophy and the Task of Thinking», en Basic Writings, p. 387).

En la literatura mística encontramos muy a menudo explicaciones similares del conocimiento pasivo. A pesar de que sus admiradores lo suelen negar, no cabe duda de que el misticismo tiene cabida en el pensamiento de Heidegger, aun cuando él no tuviera «experiencias» personales de esta índole. Creo que en términos generales se podría decir lo mismo de Stevens, con la salvedad de que él se centra en la superficie de las cosas y no se preocupa por las profundidades. «¿Por qué no debe cambiar de sentido un poema», se preguntaba en «Two or Three Ideas», una conferencia que dictó en Mount Holyoke College el 28 de abril de 1951, «cuando la totalidad de la apariencia fluctúa? O ¿Por qué no debe cambiar cuando nos damos cuenta de que la indiferente experiencia de la vida es la única experiencia, el objeto del éxtasis que hemos estado aislando y reservando para otro momento y otro lugar, más elevado y retirado?». Y respondía: «La expresión ‘la revelación de la realidad’ afirma implícitamente que existe una realidad en el interior o debajo de la superficie de la realidad. Hay muchas realidades como ésas, y los poetas se pasean entre ellas, sin reparar en las líneas imaginarias que las separan» (Opus Posthumous, p. 265. Cursiva de Stevens).

A diferencia de Heidegger, Stevens no afirma que exista una «verdad» o algo «no oculto» que se pueda vislumbrar «en el interior o debajo de la superficie de la realidad». De hecho, al empeñarse en utilizar el término «realidad» para aludir a la superficie, recalca la primacía del mundo sensible, aunque exprese su fe en la posible existencia de otras «realidades» que se pueden percibir a través de la realidad ordinaria. Quizá la diferencia más destacada entre la fenomenología de Heidegger y el credo poético de Stevens es la pluralidad del mundo revelado del sistema de este último. Para Heidegger, el Ser es singular: la Alethia es el Ser (Sein) que se revela en el Ser ahí (Dasein). «El no ocultamiento», explica, «es, por así decir, el elemento en el que se dan tanto el Ser como el pensar y su mutua pertenencia» (p. 388).

Parece ser que Stevens no leyó la obra de Heidegger –a pesar de que se han escrito un número considerable de ensayos en los que se describen sus afinidades. En su correspondencia y en su prosa, Stevens no menciona a Heidegger hasta una etapa muy avanzada de su vida, y ni siquiera de estas observaciones tardías se puede colegir que llegara a leer sus obras. La primera alusión la he encontrado en una carta a Paule Vidal, la hija del marchante de Stevens en París, escrita el 19 de julio de 1952. Stevens expresaba su deseo de conocer las opiniones de Heidegger sobre la poesía de Hölderlin. «Heidegger, el filósofo suizo [sic], ha escrito un breve ensayo sobre la poesía del poeta alemán Hölderlin. No tengo ni idea de cómo se titula, y aquí en Hartford es imposible encontrarla. Estoy deseando hacerme con un ejemplar de esta obra, sobre todo si se tratara de una traducción al francés. Pero no me importaría leerlo en alemán, si no queda más remedio. ¿Me lo podría buscar? Heidegger da clases en la Universidad de Friburgo, y puede que en alguna librería de allí lo tengan» (Letters, p. 758). Sin duda Stevens había olvidado que Mesures, la revista de Henry Church a la que estaba suscrito, había publicado una traducción al francés de este ensayo sobre Hölderlin («Hölderlin et l'essence de la poésie») el 15 de julio de 1937 (pp. 119-144). Este lapsus de memoria podría indicar que en esa fecha Stevens todavía no estaba interesado en Hölderlin ni en Heidegger. Por otra parte, Heidegger era alemán, no suizo, y enseñaba en la Universidad de Friburgo, en Baviera, no en el cantón suizo del mismo nombre. Además, en 1945 le habían prohibido dar clases por su filiación nazi. Parece ser que Stevens no sabía nada de esto. Al parecer, nadie le informó debidamente, pues más de dos años después (el 29 de septiembre de 1954), le pidió a Peter Lee, que estaba de viaje por Europa: «¿Vas a volver a Friburgo o has vuelto ya? ¿Has podido ver o escuchar a Heidegger? ¿Imparte sus clases en francés o en alemán?»[137] (Letters, p. 846).

Probablemente en los años cincuenta Stevens estaba más interesado en Hölderlin que en Heidegger. El 6 de mayo de 1948 les escribió una carta a Thomas McGreevy en la que le contaba que había leído «algunas páginas del capítulo que Groethuysen le dedica a Hölderlin en sus Mythes et Portraits» la noche anterior (Letters, p. 596). Según Stevens, Groethuysen «habla de la nostalgie du divin, (que, obviamente, es como una epidemia en Dublín)». Es indudable que esta nostalgia se encuentra presente en la poesía de Hölderlin, y también en la obra de Groethuysen, pero no es necesario leer a Heidegger para darse cuenta de ello. Otro dato que indica que Stevens estaba interesado en Hölderlin es que en enero de 1948 encargó la edición limitada para coleccionistas de los Poems 1796-1804 de este poeta que había publicado Victor Hammer. Pero en la carta que le escribió a Hammer cuando lo recibió, elogiaba la edición, no los poemas que contenía el libro (2 de junio de 1950, Letters, p. 681).

Puede que Stevens leyera –también en francés– el texto de Heidegger que se cita en la Introduction to the French Poetry de Thierry Maulnier, un libro que Stevens le recomendó a José Rodríguez Feo el 2 de marzo de 1945. Maulnier señalaba que «según Heidegger, cuanto más se aparta uno de la naturaleza y de la poesía, más cerca se encuentra de definirla como una realidad compartida por distintos poetas, pues si avanza por este camino, uno está condenado a alcanzar únicamente la dimensión más vulgar de la poesía. El crítico sólo alcanza la esencia de la poesía a través del poeta, [y] el poeta por sí mismo, porque saben cómo avanzar en un ámbito en el cual lo esencial no coincide con lo más general, sino con lo más íntimo»[138] (traducción del autor). Dejando de lado la exactitud de este resumen de la filosofía de Heidegger, puede que Stevens se sintiera atraído por el discurso Maulnier, pero no he encontrado ninguna prueba que demuestre que este pasaje le llamó la atención.

No es mi intención ni mucho menos sumarme a los que afirman que Stevens fue un precursor del pensamiento posmoderno, y menos aún defender esta postura en el caso de Eliot. No obstante, es cierto que el problema de la fe, la verdad y el conocimiento era tan importante para Stevens y Eliot como lo era para Heidegger, Sartre y sus epígonos posmodernos. Stevens y Eliot tomaron caminos distintos que Heidegger, un pensador prácticamente contemporáneo a ellos (nació en 1889 y murió en 1976), para salvar el escepticismo que habían heredado, y, desde luego, un camino alejado del escepticismo radical de los posmodernos.[139] Sin embargo, el escepticismo filosófico es una cuestión que preocupaba a todos estos pensadores.

Se han escrito bastantes libros que postulan la existencia de ciertas afinidades entre Stevens y la filosofía deconstructiva de inspiración nietzscheana. Al contrario de lo que sucede con Heidegger, existen pruebas fundadas de que Stevens estaba ligeramente familiarizado con la obra de Nietzsche. Sin embargo, rechazaba de plano el escepticismo cognitivo del filósofo alemán. Cuando Henry Church (un admirador de Nietzsche) le dijo a Stevens (en una carta fechada el 19 de abril de 1943) que había pensado que podía estar de acuerdo con las ideas que Nietzsche expresaba en el Aforismo 34,[140] el poeta le corrigió de inmediato:

La Fiktion de la que se habla en el aforismo 34 expresa la idea convencional de que el mundo sólo existe en la mente. Así considerada, es una cosa irreal, en la cual la lógica no tiene cabida…

Se trata de una ficción bastante diferente a la de las NOTAS, aunque es cierto que se encuentra presente en las NOTAS (21 de abril de 1943, Huntington, WAS 3512).

En el siguiente capítulo, cuando estudiemos la figura de Ramón Fernández, analizaremos de nuevo esta importante carta inédita.

El único rasgo que comparten la «filosofía» de Nietzsche, la de Husserl, la de Heidegger, la de Stevens y la de Eliot es su hostilidad hacia el materialismo monista, bien en la versión beligerante de la dialéctica marxista, o bien en la de las ciencias físicas. Se trata de una aversión que comparten los modernos y los posmodernos, aunque por motivos diametralmente opuestos. Yeats, Eliot, Pound y Stevens estaban en contra de la postura científica que niega la existencia de algo espiritual, trascendental en el mundo físico. Además, todos ellos se negaban a dividir la experiencia humana en dos ámbitos independientes –el ámbito racional y el emocional–, la estrategia que adoptó I.A. Richards, y la New criticism siguiendo su ejemplo.[141] Los posmodernos, por el contrario, abrazaron el escepticismo de la ciencia empírica, pero rechazaban el positivismo de la ciencia, es decir, la idea de que es posible el conocimiento «incorregible», según la terminología de Richard Rorty. En pocas palabras, los modernos lucharon contra la certidumbre científica con el escudo de la fe, mientras que los posmodernos la atacaron con la espada de la incertidumbre.

Stevens, Eliot y Heidegger estaban ansiosos por mantener la creencia en algo que se encontrara más allá de los datos empíricos que nos proporcionan nuestro cinco sentidos. Pensaban que la humanidad necesita aspirar a un fin más elevado que el bienestar y el placer físico. No se conformaban con nadar en la corriente dominante de las creencias en la que se encontraban inmersos, un hedonismo irreflexivo que se caracterizaba por la felicidad que proporciona gozar de buena salud, tener un trabajo y una pareja agradables, los aparatos más novedosos, una casa confortable, un buen coche, etc. Los tres llevaron vidas tranquilas y confortables, aunque Eliot y Heidegger sufrieron graves reveses personales. Necesitaban creer en algo que se encontrara «más allá de nosotros», pero cada uno siguió su propio camino, ignorando en gran medida, o mostrando una total indiferencia, incluso, hacia las soluciones que habían adoptado los otros. Y consideraban que el acuerdo que había alcanzado el humanismo con la ciencia no era la solución adecuada para la crisis de la fe.[142]

En la tesis doctoral que Eliot terminó de escribir en abril de 1916, abordaba directamente el tema del conocimiento del mundo, como indica el título de la disertación, Knowledge and Experience [Conocimiento y experiencia]. En este ensayo no se menciona a Nietzsche, el padrino de los posmodernos, ni a Husserl. (Por supuesto, tampoco se mencionaba a Heidegger, que sólo tenía un año menos que Eliot y había terminado de escribir su propia tesis tan sólo tres años antes, en 1913). Lo que quiero demostrar en las páginas siguientes es que la postura epistemológica que adoptó Eliot en esta tesis es bastante similar a la que anima la totalidad del canon de Stevens. La idea fundamental del sistema de Stevens es que nosotros construimos el mundo que conocemos a partir de nuestra experiencia precognitiva de un mundo que no podemos comprender. Dicho de otro modo, el proyecto de Stevens en su conjunto se basa en el axioma que afirma que el «mundo» que se presenta ante nuestra mente no es un dato previo, sino un constructo basado en una realidad independiente de nosotros.

Desde que se publicó la Crítica de la razón pura de Kant en 1781, el estudio de la epistemología, una disciplina cuya tarea consiste en determinar la naturaleza exacta de la relación que existe entre el conocimiento humano y la realidad, la ding an sich kantiana, ha acaparado el interés de la filosofía académica. Heidegger intentó combatir este sesgo epistemológico de la filosofía centrándose en la ontología, es decir, en la determinación de la naturaleza del ser por oposición a la determinación de la naturaleza del conocimiento.

Es evidente que la tesis de Eliot se encuentra dentro de esta órbita

epistemológica: «El proceso de desarrollo de un mundo real, como tendemos a olvidar en nuestras teorías, opera en una doble dirección; no es que exista en primera instancia un mundo real al que añadimos nuestras imaginaciones, ni que haya un mundo real a partir del cual elegimos nuestro mundo 'real', sino que lo real y lo irreal se desarrollan a la vez. Si consideramos que el mundo -es decir, que el mundo que tiene significado para nosotros- no es una realidad previamente existente, sino que está construido o se construye a sí mismo… en todo momento… que no es más que una construcción aproximada, una construcción esencialmente práctica en su naturaleza, entonces el problema de lo real y lo irreal desaparece» (Knowledge and Experience, p. 136. Cursiva añadida). De acuerdo con Bradley (y con Kant) Eliot sostiene que el «mundo» es un constructo generado a partir de la relación recíproca entre la mente –o el «alma», como prefiere llamarla Eliot– y la realidad exterior. De este modo, Eliot rechaza el dualismo que establece Kant entre el sujeto y el objeto del conocimiento en favor del monismo de Bradley, que afirma que sujeto y objeto forman parte de un todo general. Como hemos visto, Bradley prefería definir al sujeto como «centro finito», para subrayar que es parte de un todo mayor, el Absoluto.

La idea que propone Eliot en su tesis cuando afirma que la distinción entre lo real y lo imaginario no se puede establecer en sentido estricto –aunque no niega que se trate de realidades diferenciadas– es compatible con los primeros versos de «La idea de orden en Key West»:

Cantaba más allá del genio de la mar.

El agua no se unció jamás a mente o voz,

como un cuerpo total, aleteando en el aire

con sus mangas vacías; sin embargo,

su ritmo incansable engendraba un grito

que no era nuestro grito aunque siempre comprendimos

que, inhumano, nacía del océano cierto.

No resulta en modo alguno forzado interpretar que la cantante de este poema es uno de los centros finitos de Bradley, que resuena, por así decir, gracias a las vibraciones del mar. Sin embargo, el poema va más allá de la paráfrasis de Bradley que ofrece Eliot, pues afirma que la cantante y sus oyentes comprenden la voz inhumana del mar.

La idea de que hemos «nacido» en el mundo y, por tanto, no sólo somos capaces de entenderlo desde una perspectiva intelectual sino también a nivel visceral, es un elemento permanente de la visión del mundo de Stevens, una idea que comparte con Heidegger. Sin embargo, la posición ontológica de Heidegger no es claramente monista. Aunque considera que los seres humanos (Dasein) y el Ser (Sein) son uno y lo mismo, el mundo físico –Existenz, según la terminología heideggeriana– oculta y esconde el Sein. Bradley era rigurosamente monista, pero no se sentía tan inclinado hacia el misticismo como Heidegger. Para éste, el Sein es un actor en el intercambio epistemológico, que «deja de ocultarse» ante un Dasein apropiadamente receptivo. El Absoluto de Bradley, por el contrario, no es más que la totalidad de la existencia. Los únicos rasgos que posee son los de sus componentes, y no desempeña un papel activo. Parece ser que fue el «misticismo enclenque» de Bergson lo que animó a Eliot a abandonar la filosofía del pensador francés en favor de la de Bradley. El vitalismo de Bergson también es monista, pero, al igual que el Sein de Heidegger, el élan vital desempeña un papel activo y rige el desarrollo evolutivo. Eliot considera que la postura de Bergson era mística porque le asignaba un papel activo a un ente sobrenatural, y «enclenque», ya que, al contrario que Heidegger, Bergson niega el contacto entre el élan vital y los seres humanos; somos simplemente un producto de esta fuerza impulsora.

Otro teórico de la cognición no racional con el cual Eliot estaba familiarizado es Lévy-Bruhl, cuya obra Les Fonctions Mentales cita en su tesis y en otros lugares.[143] Según Lévy-Bruhl, las culturas primitivas poseen una capacidad de «participation mystique» con su entorno y, sobre todo, entre sí, una aptitud que los humanos civilizados han perdido. (No es difícil detectar el germen de la teoría de la «disociación de la sensibilidad» de Eliot en la hipótesis de Lévy-Bruhl, pero hay muchos otros autores que podrían ocupar este puesto de honor). La hipótesis de Lévy-Bruhl es estrictamente epistemológica, y no recurre en ningún momento al monismo ontológico de Bradley y Heidegger. Como sugiere el título de su obra, todo lo que requiere su hipótesis es la idea de que la mente

tiene más de una forma de comprender el mundo.

El modelo «reflexivo» de nuestro conocimiento del mundo que defiende Eliot en su tesis era una teoría que suscribían prácticamente todos los pensadores especulativos de la época. La «reflexividad» significa que lo que entendemos por conocimiento del mundo es en realidad un producto conjunto de nuestro sistema nervioso y sensorial por una parte, y de los estímulos que proporciona el mundo, por otra. Esta visión es compatible tanto con el pragmatismo de William James como con el vitalismo de Bergson, a pesar de sus diferencias,[144] e incluso con el positivismo de Russell. En todos los casos nuestro conocimiento es contingente y mudable, el fruto de un entorno variable, aunque se adapta a él de un modo creativo. La idea de Stevens de que se pueden crear ficciones dignas de ser creídas encaja en este esquema general. Los partidarios de la fenomenología se oponían a esta visión predominantemente «epistemológica» y sostenían que nosotros –y nuestro conocimiento– somos un producto del mundo, hemos sido creados por él.[145] Los pragmatistas, de acuerdo con Bergson, estaban convencidos de que somos capaces de entender el mundo precisamente porque somos un producto del mundo, pero no pensaban que el mundo fuera la causa de nuestro entendimiento, una idea que suscribían Husserl y Heidegger, cada uno a su manera: la verdad de las Ideen de Husserl es en realidad muy similar a la de los «arquetipos» de Platón; el Dasein de Heidegger, por el contrario, participa del Sein sólo cuando el intelecto deliberativo, racional, se encuentra en suspenso.

Ni Eliot ni Stevens se habrían atrevido a ir tan lejos. Stevens le otorgaba cierta libertad creativa a la conciencia individual en su adaptación al mundo. Eliot, sin embargo, no estaba dispuesto a conceder tanta autonomía al individuo. En la frase de Eliot que he citado más arriba, he omitido una observación entre paréntesis en la que el poeta insistía en este extremo: «(pues tengo la precaución de no hablar de la actividad creativa de la mente, una expresión que carece de sentido desde el punto de vista metafísico)». Eliot no desarrolla esta idea, pero es de suponer que «la actividad creativa de la mente» es una expresión sin sentido porque, desde una perspectiva metafísica, las criaturas finitas no pueden añadir nada a la creación y, por tanto, la mente humana no puede desempeñar un papel creativo. En ese caso, el comentario de Eliot sería un requisito excesivamente escrupuloso, pues ninguno de los pensadores que estudiaba en su tesis doctoral estaría dispuesto a admitir que la aprehensión del mundo por parte de los seres humanos representa una adición. Para ellos, la cognición humana simplemente ordena aquellos fragmentos del mundo que asimila. Este ordenamiento se puede definir razonablemente como «creativo» si el orden resultante es novedoso. Sin

duda esto es lo que Stevens quería decir en el comentario que escribió para la sobrecubierta de Ideas de orden: «este libro… trata ante todo sobre las ideas de orden… como, por ejemplo, la confianza en un sentido general del orden del individuo que se enfrenta a las ideas establecidas; la idea de orden creada mediante conceptos individuales» (Kermode, ed., p. 997).

Por tanto, podría decirse que no existe una discrepancia considerable. Seguramente, Eliot estaría de acuerdo en que la mente puede reformular los datos sin procesar o transformarlos en un «mundo» coherente e inteligible. Éste es el espíritu con el que debemos interpretar los aforismos de Adagia (donde encontramos algunas de las observaciones más radicales de Stevens sobre el arte): «La metáfora crea una realidad nueva comparada con la cual el original parece irreal». Y este otro aforismo, más «poético», que declara: «La mente que en el cielo creó la tierra y la que en la tierra creó el cielo eran, casualmente, la misma» (195 y 201). «Creación» para Stevens significa por tanto «transformación de lo dado», no creación ex nihilo.[146]

Si comparamos la poesía de Stevens con la tesis sobre Bradley de Eliot, descubrimos que estos dos poetas no se encontraban demasiado alejados en esta etapa del viaje hacia el anglicanismo de Eliot. La poesía de Stevens y la tesis de Eliot abordan la misma cuestión epistemológica: la relación entre el sujeto y el objeto del conocimiento. Y ambos emplean una perspectiva ontológica, es decir, ambos especulan que en realidad no existe una división real entre sujeto y objeto, entre lo mental y lo físico, sino que se trata de una distinción funcional. Veamos lo que dice Eliot en su tesis: «Trazar una línea entre lo ‘mental’ y lo ‘físico’, diseccionar y clasificar los fenómenos de cada ámbito: lo mental queda reducido a un mecanismo curioso e intricado, y lo físico se revela como un constructo mental. Si lo mecánico se puede descubrir en cualquier parte, lo encontrarás en el funcionamiento de la mente; y para examinar la mente viva, sólo tienes que buscar en el mundo exterior. Ésta es la doctrina general a la que apunta mi teoría de los objetos» (p. 154). Dado que el sujeto y el objeto del conocimiento forman parte de la misma realidad singular, no existen medios adecuados que permitan discriminar entre lo que el sujeto aporta a su intercambio con el mundo, y lo que aporta el mundo. En consecuencia, Eliot propone una articulación de la relación entre sujeto y objeto (entre mente y objeto), muy similar al «perspectivismo» de Nietzsche y más cercana aún a las ideas del pensador fenomenológico Merleau-Ponty, que tanto insistía en la importancia del cuerpo. Cuando tomamos contacto con el mundo, afirma Eliot, «lo que sucede en realidad es más bien que tenemos…una totalidad sentida en la

que hay momentos de conocimiento… Percibimos un objeto, pongamos por caso, y después lo percibimos en una relación especial con nuestro cuerpo» (p. 156. cursiva añadida). La «totalidad sentida» es lo que Bradley llama «experiencia», es decir, una sensibilidad unificada en la que «pensamiento» y «sentimiento» actúan simultáneamente: un estado que, como es sabido, Eliot afirmaba que no se experimentaba desde la Reforma protestante.

Aunque la formulación de Eliot es mucho más austera y abstracta que la del poema de Stevens, parece bastante compatible con los primeros versos de «Key West» que hemos citado antes. En un pasaje posterior de su tesis, Eliot repite esta idea en unos términos aún más similares a los de «Key West»:

Sólo podemos definir la cosa como conocida y el sujeto como cognoscente, y, sin embargo, tanto lo conocido como el sujeto que conoce implican una trascendencia de estas limitaciones, una trascendencia que no tiene fin.

Aunque no podemos, según parece, «conocer el conocimiento», [es decir, que la epistemología no es posible] lo que podemos hacer es describir en términos generales el proceso de transición y desarrollo que tiene lugar cuando encontramos un organismo que forma parte del mundo y que, sin embargo, es capaz hasta cierto punto de contemplar el mundo

(p. 156. Cursiva añadida).

Eliot utiliza la expresión «una trascendencia que no tiene fin», para aludir al Absoluto de Bradley, la totalidad singular que todo lo abarca pero que es incognoscible en sí y que no se puede cerrar desde un punto de vista lógico, pues entonces sería finita. Quizá sea este rasgo de la filosofía de Bradley lo que Eliot describía en la carta a Belgion como «una especie de regresión hasta el infinito que me hacía desesperar de encontrar una filosofía adecuada para mí». Eliot quería evitar a toda costa la mise en abîme de esa regresión, en lugar de ensalzarla, como hacen los avatares de la posmodernidad.

Parece ser que Stevens estaba de acuerdo con Bradley en que la naturaleza de la

realidad es en última instancia inaprensible, y que había desarrollado intuitivamente una visión monista de esa sensación. En «Notas para una ficción suprema» abordaba esta cuestión desde una perspectiva más alegórica que filosófica:

¿En qué debo creer? Si el ángel en su nube,

contempla sereno el violento abismo,

y tañe sus cuerdas para alcanzar la gloria abismal,

salta hacia abajo a través de revelaciones nocturnas, y

con sus alas desplegadas, no necesita sino un espacio profundo,

olvida el centro dorado, el destino dorado,

crece cobijado en la marcha inmóvil de su vuelo,

¿Debo imaginar a este ángel menos satisfecho?

(«Debe dar placer» VIII)

Stevens no sólo invierte la catéxis del término abismal, cuando habla del ángel que tañe en sus cuerdas «la gloria abismal», sino que además adopta la perspectiva del ángel. El abismo no aterroriza al ángel, que «no necesita sino el espacio profundo», y Stevens pregunta retóricamente si él, el poeta, no será igual de valiente: «¿Debo imaginar a este ángel menos satisfecho?» La idea que quiere expresar es que si los seres humanos pueden imaginar un abismo aterrador, pueden con la misma facilidad imaginar un ángel que lo domina. Este tipo de confianza en el poder terapéutico de la imaginación es la principal diferencia entre Stevens y Eliot.

En «San Juan y el dolor de espalda», un poema bastante peculiar que recuerda a los poemas dialogados de Yeats, Stevens aborda de nuevo el tema del abismo. San Juan representa la perspectiva mística,[147] y «el dolor de espalda» la perspectiva terrenal. El dolor de espalda considera que la mente es «la fuerza más terrible de la tierra», pero San Juan le reprende y observa que «El mundo es presencia y no fuerza. / La presencia no es mente». Por tanto, la perspectiva trascendental menosprecia el poder la mente en favor del mundo, o la «presencia». San Juan sigue elogiando el mundo sensible con un tono que resulta muy familiar a los lectores de la poesía de Stevens, y después extrae una conclusión:

Lo que quiero decir es que

estos ejemplos no son ángeles, no,

ni soplos brillantes de eso, tirílarú,

ni toda la suerte de uno concentrada en el sonido de unos acordes.

Nos ayudan a enfrentarnos al intrigante abismo

que existe entre nosotros y el objeto, causa externa,

esa pequeña ignorancia que lo es todo.

(vv. 19-24, CP. 437)

El «intrigante abismo / que existe entre nosotros y el objeto» es precisamente la mise en abîme que Hillis Miller celebraba en la poesía de Stevens como un indicio de su sensibilidad posmoderna. Pero Stevens no la celebra. En lugar de ello, busca medios para superarla, y los medios que presenta en este poema son los mismos que aparecen en casi todos los poemas de Stevens: la celebración de la gloria de la experiencia sensorial, corpórea.

En la poesía de Eliot no encontramos esta celebración, ni siquiera en su fase bradleiana, cuando podía haber admitido que era posible desde el punto de vista filosófico. Esta diferencia de actitud se debe sin duda a sus diferencias de carácter más que a las distintas experiencias vitales que tuvieron, a sus predilecciones filosóficas o a la profundidad de su visión del mundo. Por supuesto que, en un principio la percepción de que su poesía era demasiado festiva, demasiado alegre para ser tomada en serio afectó a la reputación de Stevens. Ahora que la «jouissance» está de moda, su reputación se encuentra en ascenso. La de Eliot, por el contrario, se cimentó al principio en el carácter desolador de su visión, un rasgo que, a juicio de sus lectores, reflejaba la situación del mundo a principios del siglo XX. Por eso muchos pensaron que el giro religioso de Eliot era un retroceso, un regreso a la superstición provocado por la falta de valor que se había apoderado de él al borde del abismo. En la actualidad, ni su pesimismo temprano ni su posterior devoción religiosa encajan con los gustos contemporáneos.

Me da la sensación de que estas valoraciones ignoran la sinceridad, la pasión y la inteligencia que ambos poetas aportaron al dilema de la modernidad: el dilema al que se enfrenta quien se encuentra en un mundo en que las antiguas certidumbres han desaparecido. Stevens expresó el dilema de un modo más sucinto y perspicuo que cualquier otro poeta de su generación en «De la poesía moderna»: «El poema de la mente en el acto de buscar / lo que es preciso». El poeta / actor es:

Un metafísico en la oscuridad, tañendo

un instrumento, tañendo un metálico instrumento que da

súbita exactitud a los sonidos que pasan, conteniendo

la mente por entero, bajo la cual no puede descender,

más allá de la cual no quiere elevarse.

«De la poesía moderna» se publicó en mayo de 1940. Puede que Stevens lo escribiera después de que los franceses y los ingleses le declararan la guerra a

Alemania en 1939, pero lo que es seguro que lo terminó antes de que los franceses se rindieran el 22 de junio de 1940. Si tenemos en cuenta contexto, se entienden mejor estos versos: «Debe pensar sobre la guerra / y encontrar lo suficiente».[148] Sin embargo, los ejemplos que se enumeran en el poema de lo que será «suficiente» son precisamente el tipo de cosas que criticaban los detractores de Stevens: «Debe / ser el hallazgo de una satisfacción, y puede / ser un hombre patinando, una mujer bailando, una mujer / peinándose».

Ese mismo año, Eliot escribió unos versos en los que buscaba el consuelo provisional en una actividad humana igual de trivial, aunque descrita con un sesgo más antropológico:

En ese campo abierto

si no te acercas demasiado, si no te acercas

demasiado se puede a medianoche

en verano oír la música, débil

flauta y tamboril, y verles bailar

en torno a la hoguera, la asociación

del hombre y la mujer en danza que indica

matrimonio: honroso sacramento.

(East Coker I)

Pero, en la tercera parte, cuando Eliot intenta regresar a esos consuelos físicos, mundanos, descubre que no dan la talla:

Le dije a mi alma, quédate quieta,

y espera sin expectativas,

pues tenerlas supondría esperar

erradamente; espera sin amor,

pues sería amor a cosa equivocada;

hay todavía fe, pero la fe

y el amor y la esperanza consisten

en esperar. Espera sin pensar,

pues no estás aún preparada

para el pensamiento: la oscuridad

será, así, la luz y la quietud la danza.

Murmullo de los arroyos, relámpagos

invernales. El silvestre tomillo

inadvertido y la fresa silvestre,

la risa en el jardín, el éxtasis

guardado por el eco, no perdido

sino exigiendo, señalando

la agonía de morir y nacer.

La idea que se expresa en estos versos –que los placeres terrenales señalan el camino que conduce a «la agonía de morir y nacer»–, implica una visión sombría de la condición humana diametralmente opuesta a la jovial visión de Stevens.

Por supuesto que las ideas que expresaba Eliot en los Cuatro cuartetos no son las mismas que había planteado treinta años antes en su tesis doctoral, ideas perfectamente compatibles con el relativismo cognitivo del Stevens maduro. El relativismo de juventud de Eliot se encuentra a medio camino entre el empirismo y el solipsismo. Ésta era la posición que mantenía Bradley, al menos para Eliot. En La tierra baldía, en la nota al verso 411, Eliot citaba un pasaje de Apariencia y realidad en el que Bradley exponía ideas peligrosamente cercanas al solipsismo. Éste es el verso: «Dayadhvam: 'He oído la llave girar en la puerta una vez y girar una vez sólo'». Y éste, el pasaje de Bradley: «Mis sensaciones externas no son menos privadas para mí mismo que mis pensamientos o mis sentimientos. En ambos casos mi experiencia queda dentro de mi propio círculo, un círculo cerrado al exterior; y, con todos sus elementos por igual, cada esfera es opaca a las demás que la rodeas… En resumen, considerado como una existencia que aparece en un alma, el mundo entero para cada cual es peculiar y privado de esa alma» (p. 306).

Estas frases expresan la «doctrina de los centros finitos» de Bradley, que, a juicio de Eliot, guardaba «similitudes muy sorprendentes» con la teoría de las mónadas de Leibniz (p. 146). Bradley insiste en este texto en el aislamiento radical del individuo sensitivo, cautivo de su perspectiva personal. En su tesis, sin embargo, Eliot se afanaba por salvar a Bradley de la acusación de solipsismo. Una de las teorías que permiten escapar del solipsismo es la hipótesis pragmatista de los puntos de vista convergentes, es decir, la convicción de que las «imágenes» más o menos fieles de una realidad inaccesible se sustituyen, gracias a la investigación empírica y al desarrollo de teorías, por «imágenes» cada vez más fieles, aunque nunca se alcanza una imagen completa y fiel de la ding an sich.[149] En el texto que vamos a analizar a continuación, cuando Eliot habla de un punto de vista «más elevado», no se refiere a una percepción trascendental. Lo que quiere decir es que los puntos de vista contradictorios se pueden subsumir en otro punto de vista «más elevado» que los incluya a todos: «El punto de vista (o centro finito) tiene por objeto un mundo coherente y, por tanto, ningún centro finito puede ser autónomo, pues la vida de un alma no consiste en la contemplación de un mundo consistente, sino en la dolorosa tarea de unificar (en mayor o menor medida) mundos discordantes e incompatibles, y pasar, cuando se le presenta la posibilidad, de dos o más puntos de vista en discordia a otro más elevado que de alguna manera los incluye y los transmuta. El alma es tan distinta de una mónada que no sólo tenemos que interpretar otras almas para nosotros, sino que tenemos que interpretarnos a nosotros mismos» (pp. 147-148. Cursiva añadida).

Puede que a los lectores actuales les desconcierte que Eliot utilice el término «alma» en lugar de «mente», pero creo que lo hace para incorporar a los aspectos mentales los elementos somáticos y emocionales de la experiencia humana. En cualquier caso, la idea que quiere expresar está bastante clara: a través de las experiencias de nuestra propia vida cada uno construimos un mundo para nosotros que es consistente (y es de suponer que también coherente) –«un mundo consistente». El pasaje citado se centra sobre todo en la interdependencia de los centros finitos, no en su relación con el mundo en general. Cada individuo se enfrenta con mundos alternativos, «discordantes e incompatibles» a través de la interacción con otras «almas» o mentes. En la medida en que están abiertas a otros puntos de vista, las almas de Bradley no son mónadas leibnizianas. La labor de la mente filosófica –por oposición a la de la mente de l'homme moyen sensuel– consiste en adaptar de alguna manera su mundo personal al de otras mentes, «interpretar otras almas para sí misma». Por último, el impacto de encontrar puntos de vista alternativos hace que la mente / alma examine su propio punto de vista –«nos interpretemos a nosotros mismos». Este pasaje permite entender mucho mejor los versos «pensamos en la llave, cada cual es su cárcel / pensando en la llave, cada cual confirma su prisión», que el texto de Bradley que Eliot citaba en La tierra baldía. Teniendo en cuenta la colección desordenada de «puntos de vista» culturales aislados que se mezclan en La tierra baldía, parece razonable interpretar que en estos versos Eliot aboga por el relativismo filosófico en lugar de dedicarse a la contemplación morbosa del sufrimiento y la pérdida, que es como se suelen interpretar.

El «relativismo» que adoptó Eliot en su tesis, por tanto, exige que el alma –o centro finito– individual haga malabarismos con su propio punto de vista y los de otras almas, como se desprende del título del último capítulo de su obra, «Solipsismo». «No debemos olvidar», observa Eliot, «[que] el conocimiento directo (inmediato) de un objeto es imposible: lo «inmediatamente dado» es la bolsa de oro al final del arcoíris. El conocimiento es siempre una cuestión de grado: uno no puede señalar siquiera el dato más elemental y afirmar 'esto lo conozco'» (p. 156). Eliot admite que «sin el mundo externo no puede haber conocimiento» (p. 157), pero rechaza la idea de que el alma / mente pueda conocer de un modo positivo e incorregible «el mundo externo», e insiste en que lo que conocemos es nuestro estado mental, no el mundo exterior: «Si el objeto no es más que mi estado, tanto el objeto como yo debemos sufrir una extraña transmutación, pues yo sólo me conozco a mí mismo por oposición al mundo» (p. 157). En un exceso de sutileza, Eliot reconoce que el conocimiento se construye justo a la inversa: «Y sería igual de cierto decir que no soy más que

una configuración de mis objetos» (p. 152. Cursiva añadida), es decir, que el «alma» individual o centro finito no es un observador independiente de su estado mental («mis objetos»), sino un producto de ellos.[150]

La primera opción es muy similar a la fenomenología de Husserl, que afirma que lo que conocemos es el sich selbst, es decir, nuestros fenómenos mentales. Los conocemos directamente, sin mediación, al contrario de la ding an sich de Kant, que sólo podemos conocer a través de inferencias a partir de los fenómenos físicos. Para Husserl, las entidades mentales no son una multitud de objetos imaginarios –como consideran Bradley, Eliot y Stevens–, sino entidades lógicas autónomas. Con ayuda de Nietzsche, Heidegger le dio un giro inmanentista a la fenomenología de Husserl, al sustituir el sich selbst por el Sein, que el Dasein no puede conocer en el sentido cartesiano, sino sólo participar de él. Bradley se encuentra a medio camino entre Husserl y Heidegger. No está dispuesto a aislar el conocimiento de la «experiencia», como Husserl, pero tampoco está preparado para llegar tan lejos como Heidegger y postular un antiintelectualismo inmanentista.

«Si el objeto no es más que mi estado, tanto el objeto como yo debemos sufrir una extraña transmutación, pues yo sólo me conozco a mí mismo por oposición al mundo», afirma Eliot. Esta frase podría servir perfectamente de epígrafe para muchos de los poemas de Prufrock y otras observaciones, una obra en la que los personajes se encuentran irremisiblemente prisioneros en un centro finito bradleiano y deben intentar inferir las intenciones, los deseos y los temores de otros centros finitos entre los cuales se mueven sin rumbo fijo. Un buen ejemplo es el del joven que abandona a una amiga en «Retrato de una dama»:

«Quizá me pueda escribir».

Mi dominio de mí mismo se inflama un momento:

esto es como yo había previsto.

«Últimamente he estado pensando muchas veces

(pero nunca sabemos cómo acabará lo que empezamos)

por qué no hemos llegado a ser amigos».

Me noto como alguien que sonriera, y al volverme observaré

de pronto su expresión en un espejo.

Mi dominio de mí mismo casi se apaga: estamos realmente a oscuras.

Prufrock tampoco es capaz de superar sus «estados mentales» para conectar con otros «centros finitos». Eliot terminó de escribir «Retrato de una dama» en 1910 y «Prufrock» en 1911, pero no leyó a Bradley hasta 1913, de modo que es imposible que creara estas almas aisladas influido por sus ideas. Da la sensación de que Bradley le proporcionó una explicación filosófica de lo que ya había observado a través de sus propias experiencias y había expresado en forma de poesía.

Las mujeres que aparecen en los primeros poemas de Eliot no pueden ser más distintas de las de Stevens. Mientras que los personajes de Eliot se muestran incapaces de averiguar lo que esconden las máscaras sociales de las mujeres que conocen, el narrador de «Mañana de domingo» de Stevens puede leer perfectamente los pensamientos de la soñadora mujer en bata, y entiende la lujuria de los viejos que se comen con los ojos a la materialización de Susana que aparece en «Peter Quince sentado al clave». Y aunque el narrador de «Key West» no puede introducirse en la mente de la cantante cautiva, entiende cómo transforma la escena. Mientras que en los poemas de Stevens se hace hincapié en la comunicación, a veces imperfecta, en sus primeros poemas, Eliot subraya la distancia que media entre el narrador y el otro, como sucede en «Mañana en la ventana», un poema de título irónico que escribió en 1915, cuando se encontraba en Oxford y ya estaba muy familiarizado con las ideas de Bradley:

Se entrechocan platos del desayuno en cocinas de sótanos,

y a lo largo de los pisoteados bordes de la calle

me doy cuenta de las mojadas almas de criadas

que brotan desanimadamente tras las verjas.

Las pardas oleadas de nieblas arrojan hasta mí

caras retorcidas desde el fondo de la calle,

y arrancan de una transeúnte de faldas enfangadas

una sonrisa sin objetivo que se cierne en el aire

y se desvanece al nivel de los tejados.

En los comentarios críticos sobre estos poemas tempranos se suele insistir en la obsesión de los personajes por las figuras femeninas inaccesibles, que, por regla general, atienden a descripciones misóginas. Aunque no se puede negar que estos rasgos se encuentran presentes en las primeras obras de Eliot, son, en esencia, representaciones sombrías de la convicción de Bradley de que las personas, como «centros finitos», nos encontramos ineludiblemente aisladas las unas de las otras. Como hemos visto, en la filosofía de Bradley cada ser humano –cada centro finito– construye un «mundo» específico a partir de percepciones que nunca son idénticas. Bien sea el objetivo de la filosofía el conocimiento de uno mismo (sophrosine) o bien el conocimiento del mundo, la doctrina de Bradley nos deja abandonados en una especie de limbo cognitivo. Esto es especialmente cierto si, como Eliot, estamos convencidos de que «yo sólo me conozco a mí mismo por oposición al mundo». El narrador de «Mañana en la ventana» se «da cuenta» de las «mojadas almas» de las criadas, y quizá se compadece de ellas por las vidas limitadas que tienen que soportar, pero no se identifica con ellas como el narrador de «Mañana de domingo», el de «Peter Quince» o el de «Key West» se identifica con los «otros».

La segunda estrofa de «Mañana en la ventana» es más difícil de entender que la primera. Es de suponer que las «caras retorcidas» son las de las criadas que están en las cocinas de sótano que se ven desde la calle, pero la «sonrisa sin objetivo» de la transeúnte de faldas enfangadas es desconcertante. Puede que el fango de las faldas sea un símbolo de alguna deshonra moral, o que refleje simplemente el estado de las calles, pues en esa época las mujeres vestían faldas que llegaban hasta el tobillo. Las calles embarradas y las faldas son un elemento más que refuerza el aspecto miserable de la escena. Pero la sonrisa sin objetivo que «se

cierne en el aire / y se desvanece al nivel de los tejados» como la del gato de Cheshire, lejos de cerrar el poema, parece abrir una mise en abîme que sin duda haría las delicias de J. Hillis Miller.

Aunque la niebla es un rasgo «realista» de una mañana londinense de principios del siglo XX, las caras retorcidas que arroja y la sonrisa que arranca a la transeúnte son metafóricas o incluso simbólicas. Desde un punto de vista natural, la niebla ocultaría las caras y la sonrisa, de modo que tenemos que interpretarla a la fuerza metafóricamente, como una representación del mundo conceptual del narrador que debe intentar asimilar estas problemáticas presencias femeninas que «arrojan» las «caras retorcidas» y envían la «sonrisa sin objetivo» hacia el cielo, como Mary Poppins. Podríamos comparar la sonrisa similar a la del gato de Cheshire que describe Eliot con la de Susana o la de la cantante de Stevens en «Key West». La sonrisa no es sólo incorpórea, sino que además recibe el epíteto «retorcida», que aparece de forma recurrente en los primeros poemas de Eliot, siempre con connotaciones lascivas.[151] Es cierto que los ancianos –y también el narrador– de «Peter Quince» no pueden ser más depravados, pero el poema de Stevens versa sobre la comunicación eficaz de sentimientos, que contrasta con el fracaso de la comunicación de los poemas de Eliot que estamos analizando:

Como mis dedos rozan estas teclas

creando música, estos sones también

crean una música en mi alma.

Música es emoción y no sonidos;

música es de este modo lo que siento

en esta alcoba, mientras te deseo,

y te imagino en sedas azuladas,

la música. Es como la tensión

que Susana despierta en los ancianos.

«La idea de orden en Key West» también versa sobre la comunicación, aunque no confía tanto en lo que se comunica, lo cual no resulta sorprendente, pues los sentimientos estéticos que expresa y suscita la cantante son más sutiles que los sentimientos eróticos que provoca Susana y el destinatario de «Peter Quince». En «Key West», Stevens pregunta si la cantante es capaz de percibir, al estilo de Wordsworth, un espíritu que manifiesta el mar, o si se limita a expresar su respuesta personal a esa «realidad externa»:

El siempre encapuchado, grandilocuente mar

era sólo el lugar donde ella iba a cantar.

Decíamos ¿de quién es? Y es que también supimos

que habríamos de buscar ese espíritu siempre,

que siempre que cantase queríamos saber.

Y la pregunta que le plantea a Fernández unos versos más adelante, es precisamente la necesidad «de interpretar otras almas para nosotros» a la que Eliot se refería en el capítulo final de su tesis doctoral:

Ramón Fernández, dime, si lo sabes,

por qué al cesar la canción y volvernos al

pueblo, dime porque las luces vidriosas,

esas luces de los barcos de pesca anclados en la costa,

cuando llegó la noche, curvadas en el aire,

vencieron a la noche, segmentaron el mar,

con zonas incendiadas y mástiles,

ardientes, ordenada, profunda, embrujadora noche.

En una palabra, ¿por qué altera la canción nuestra percepción de la «realidad externa»?

Por tanto, los poemas de Stevens y los de Eliot no sólo se diferencian en que los de aquél son fabulosos, alegres y brillantes, mientras que los de éste son irónicos, melancólicos y oscuros, como la crítica observó al unísono, en perjuicio del «superficial» Stevens. Una diferencia más importante es que los poemas de Eliot hablan con frecuencia del fracaso de la comunicación entre centros finitos, mientras que los de Stevens suelen versar sobre el misterio de la comunicación no verbal eficaz entre mentes, o entre las mentes y la naturaleza. El estilo de Eliot caló en un público traumatizado por la conmoción de la Primera Guerra Mundial, la Revolución comunista en Rusia, el hermetismo de la física moderna y el renacimiento de lo irracional apadrinado por el psicoanálisis. Se consideraba que la poesía neurótica, neurasténica y sombría era realista y pertinente, mientras que la poesía alegre y jovial se rechazaba, pues se pensaba que era una expresión elitista del escapismo.

Esta interpretación superficial, por no decir maliciosa, de la poesía de Stevens ha demostrado una capacidad de resistencia extraordinaria. Cuando la editorial Faber dio a conocer por fin la poesía de Stevens al público británico con la publicación de Selected Poems, el crítico del Times Literary Supplement escribió una reseña en la que se hacía eco de algunas ideas que en Estados Unidos se encontraban muy arraigadas. «Podría parecer», observaba el crítico o la crítica en cuestión, «que estos poemas subjetivos, exquisitos, que caen con facilidad en la frivolidad, en lo rebuscado y en lo chic, y que, de pronto, toman un sesgo inquietante, supersticioso, y se adentran en el reino de lo maravilloso y místico de los términos religiosos separados de la religión, pueden encontrar un público que los aprecie en la Inglaterra actual». Sin embargo, según este crítico, las ideas de Stevens eran tan superficiales que era imposible que esto sucediera: «No creo que ayude al poeta contemporáneo ni a sus esforzados y

desconcertados lectores ignorar que la poesía hermética es en gran medida el resultado de la actitud del autor, que no piensa antes de hablar» («The Poetry of Wallace Stevens», TLS, p. 396).

No se puede negar que la poesía de Stevens es difícil de interpretar. Pero ponerle la etiqueta de poesía «hermética» implica un esoterismo deliberado, algo que sin duda se puede decir de la poesía de Yeats, pero, desde luego, no de la de Stevens. Es imposible acusar de esotérico a un poeta que se esforzó reiteradamente por explicar su poesía a través de ensayos y de las respuestas a las preguntas que le planteaban en la correspondencia que recibía. La auténtica poesía hermética se puede explicar por medio de esquemas interpretativos como los del libro Una visión de Yeats o el que concibió Joyce para el Ulises. Pero no existen esquemas interpretativos para la poesía de Stevens, ni tampoco para la de Eliot, por supuesto. En los ensayos que escribió Stevens al final de su vida para ayudar a sus lectores, intentaba desarrollar los principios filosóficos que había querido expresar en sus poemas. La dificultad / oscuridad de la poesía de Stevens no es, a mi entender, la consecuencia de una actitud esotérica, sino el resultado de su tremenda sutileza. La explicación alternativa que ofrecen sus detractores, que sostienen que la oscuridad es el resultado de la naturaleza confusa e incoherente de la filosofía de Stevens no se puede ignorar, por supuesto.[152] Pero yo me inclino por la primera explicación.

Stevens respondió en numerosas ocasiones a los lectores que pensaban que su poesía era difícil de entender. En una carta a Harriet Monroe –escrita justo cuando Harmonium estaba a punto de entrar en prensa y el poeta no estaba seguro de que los poemas incluidos en este volumen tuvieran valor–, Stevens reconocía inconscientemente que la presunta oscuridad de su poesía era quizá deliberada: «Después de leer de estos poemas anticuados y flojos, me siento bastante desesperado, y quiero seguir escribiendo en el estilo más oscuro que pueda hasta que haya perfeccionado un discurso personal fluido y auténtico» (Letters, p. 231). Pero incluso en esta carta la oscuridad que se atribuía medio en broma era un extraño mecanismo para protegerse de los malentendidos, no estaba destinada a desconcertar al lector o a ocultar un mensaje esotérico. Stevens necesitaba esta protección porque era perfectamente consciente de que todavía no había alcanzado su objetivo de desarrollar una «teoría del todo» concreta, un objetivo quijotesco, quizá.

Casi veinte años después, en respuesta a las dificultades que Hi Simons había encontrado a la hora de interpretar la poesía de Stevens, éste admitía que la

comunicación eficaz no era su primera prioridad, pero negaba que la oscuridad de sus poemas fuera deliberada. El poeta señalaba que la poesía intenta expresar pensamientos que quizá son extraños y, por tanto, difíciles de entender: «A veces, cuando estoy trabajando en un poema, lo tengo terminado en la mente; lo escribo a mi manera y no me preocupo por lo que pueda suceder. No quiero decir que sea deliberadamente oscuro, sino que, cuando el poema está terminado según mi modo de pensar, lo dejo salir. A fin de cuentas, si he logrado expresar lo que quería, el lector lo comprenderá. Puede que no le entienda enseguida, pero, si está suficientemente interesado, lo acabará entendiendo. Un hombre que escribe pensando que debe ser deliberadamente hermético, es un impostor. Pero no es lo mismo permitir que algo difícil de entender lo siga siendo porque, si lo explicara, a su modo de ver, lo destruiría» (Letters, p. 403). Por último, otros catorce años más tarde, reivindicaba de un modo aún más enérgico el derecho del poeta a pensar y expresar ideas insólitas: «Cuando dices que algunos pasajes de mi libro [Collected Poems] te desconciertan y que tienes la sensación de no conocer bien la lengua inglesa cuando los lees, y tienes que parar y te quedas mirando al vacío y te desesperas, consuélate con la idea de que cada poeta tiene una lengua propia e inconfundible. No podemos utilizar la lengua común y seguir escribiendo poesía, de la misma manera que no podemos pensar ideas convencionales y seguir siendo un poeta. No es una gran diferencia, pero es una diferencia, y tú eso ya lo sabías» (Letters, p. 873).

Este último comentario es inquietantemente similar al argumento de la naturaleza «misteriosa» de la poesía que se suele esgrimir como criterio para dictaminar que la obra poética de un autor es genial. Según este argumento, la impenetrabilidad irritante es un indicio de profundidad. Por supuesto que semejante criterio es una invitación directa a la charlatanería: una invitación dirigida al poeta, al crítico o a ambos. Sin embargo, la teoría que afirma que las ideas novedosas desconciertan en un principio está muy arraigada en nuestra cultura, y sin duda posee cierto fundamento cuando se aplica a teorías científicas tan contrarias a la intuición como la teoría de la relatividad y la teoría de las cuerdas, o a razonamientos filosóficos intricados y sutiles. La estética moderna, por supuesto, se sumó a los avances de las ciencias, y reivindicaba que, al igual que ellas, estaba explorando nuevos territorios, y el posmodernismo siguió explotando este vínculo, aunque en la actualidad no sólo se aplica a las obras de arte. Con el advenimiento del pensamiento deconstructivo, ahora se considera que la impenetrabilidad es ahora además una virtud de la crítica literaria, no sólo de las ciencias y de las artes.

Pero Stevens no reivindica que su poesía aporte novedades cognitivas, ni que encierre revelación alguna. Lo único que afirma es que el poeta habla una lengua propia, es decir, que habla su propio idioma. El poeta necesita un idioma propio porque su poesía expresa su experiencia personal del mundo: no expresa la experiencia común de todo el mundo, sino su encuentro peculiar e íntimo con el mundo. Según Stevens, el poeta no expresa «lo que se suele pensar», sino la experiencia de un hombre «dotado de una sensibilidad más inquieta, de un entusiasmo y una ternura mayores que los del común de los mortales», como decía Wordsworth. El presupuesto del que parten Wordsworth y Stevens es que para que sus reflexiones enriquezcan las almas de sus lectores, deben primero ayudarles a expulsar de sus mentes las idées fixes; y, por tanto, es necesaria cierta confusión inicial.

Eliot también justificaba la dificultad de la poesía, pero en lugar de apelar a la novedad o a la sutileza de lo que expresa la poesía, como hacía Stevens, recurría a la complejidad del mundo contemporáneo que representaba o expresaba: «No es una condición imprescindible que los poetas se interesen por la filosofía o por cualquier otro tema. Sólo podemos decir que todo indica que, en el estado presente de nuestra civilización, los poetas deben ser difíciles. Nuestra civilización encierra una gran complejidad y diversidad, que aprovechadas por una sensibilidad refinada, debe producir resultados diversos y complejos. El poeta ha de volverse cada vez más exhaustivo, más alusivo, más indirecto, para conseguir amoldar por la fuerza, dislocándola si es preciso, la lengua a su significado» («The Metaphysical Poets», Selected Essays, p. 289). Esto equivale a decir que, dado que la cultura contemporánea se encuentra en un estado caótico, la poesía que represente este estado no puede ser más transparente ni perspicua que la propia cultura.

Doce años después, en After Strange Gods, Eliot alteró su teoría. Ya no era la complejidad de la civilización moderna lo que hacía que la poesía fuera difícil de interpretar, sino la naturaleza de la experiencia personal que se expresaba. Al igual que Stevens, señalaba que la esencia de la poesía era la expresión, no la comunicación: «Yo diría que el poeta se siente antes que nada atormentado por la necesidad de escribir un poema… ¿Y qué experiencia es ésa que el poeta arde en deseos de comunicar? Al tiempo de convertirse en poema acaso se haya hecho tan diferente de la experiencia originaria que apenas sí será reconocible. La «experiencia» puede ser resultado de una fusión de sentimientos tan numerosos y tan oscuros en sus orígenes que, aun en el caso de que se produjese la comunicación, el poeta se dará escasa cuenta de lo que comunica; y lo que ha

de comunicarse no existía antes de que el poema estuviese terminado. La comunicación no explica la poesía» (p. 138). Una vez más, la justificación de la dificultad es la complejidad, pero añade un nuevo factor: el acto de composición no es plenamente consciente, lo cual implica que su comprensión no puede por tanto articularse plenamente.

Un poco más adelante en esta misma obra, Eliot, al igual que Stevens, insistía en que la naturaleza personal de la expresión poética ocasiona inevitablemente cierto grado de oscuridad: «Las dificultades de la poesía (y la poesía moderna generalmente se considera difícil) pueden deberse a una de varias razones. Primero, a causas personales que hacen imposible al poeta expresarse en un modo que no sea oscuro: aunque ello es de lamentar, debemos alegrarnos de que al menos haya podido expresarse. Pueden también deberse simplemente a la novedad» (p. 150). No está claro a qué se refiere Eliot exactamente cuando habla de «causas personales». Dadas las precauciones extremas que tomó en relación con su vida personal hasta el día de su muerte, uno siente la tentación de suponer que estaba pensando en la supresión de ideas o comportamientos embarazosos, malvados o criminales.

Por último, cuando Donald Hall le preguntó en una entrevista en 1957 si pensaba que su poesía se había hecho más accesible, Eliot contestó que pensaba que sí, y ofrecía una explicación de la presunta oscuridad de sus primeros poemas muy similar a la que planteaba Stevens en su carta a Harriet Monroe:

El otro elemento que interviene, creo, es sencillamente la experiencia y la madurez. Creo que en los poemas de mis comienzos era una cuestión de incapacidad, de tener más para decir de lo que sabía cómo decir, y de querer expresarlo con palabras y ritmo cuando no tenía el dominio necesario para expresarlo de una manera directamente aprehensible.

Ese tipo de oscuridad se da cuando el poeta está todavía aprendiendo a usar el lenguaje. Hay que decir las cosas de la manera difícil. La única alternativa es no decirlas, en esa etapa (Writers at Work, p. 105).

Básicamente, nuestros dos poetas estaban de acuerdo en lo que atañe a la oscuridad. Ambos la defendían apoyándose en motivos expresivos, es decir,

afirmaban que dado que el mensaje que tenían que comunicar era sutil, novedoso e intricado, la poesía debía de parecer difícil de entender. La justificación implícita es que la novedad es un valor en sí. Así que, en ese sentido, los dos eran modernos convencidos, dado que «moderno» no significa en esencia otra cosa que «novedoso». Merece la pena señalar que esta defensa de la dificultad es muy similar a la de los posmodernos. Sin embargo, Stevens y Eliot anhelaban un tiempo en que las dificultades de la poesía desaparecerían a la luz de un nuevo régimen cultural y cognitivo, mientras que los posmodernos sacralizan la oscuridad como una virtud en sí misma.

En cierto sentido, la carrera de Eliot y la de Stevens siguieron trayectorias opuestas. Eliot contempló la posibilidad de iniciar una carrera como filósofo profesional, y después la abandonó por una carrera de editor y periodista literario. Aunque Eliot era ante todo poeta y siempre lo sería, la filosofía y la crítica literaria le mantuvieron ocupado emocional e intelectualmente de un modo muy diferente al de Stevens. El oficio de abogado de Stevens no tenía nada que ver con su vida como poeta. Nunca contempló la posibilidad de abrazar otra vocación que no fuera la poesía, y se limitaba a ganarse la vida como abogado –concienzuda y eficientemente, desde luego, pero sin ningún sentimiento vocacional. Por el contrario, la actividad de Eliot como editor de The Criterion surgió de un sentimiento vocacional, como se desprende con claridad del manifiesto que escribió para el último número de la primera temporada de la revista que hemos citado antes.

Cuando Stevens comenzó a dictar conferencias en público en una etapa muy avanzada de su vida, lo hizo para rescatar a su poesía del desconcierto que ocasionaba, incluso entre los lectores que admiraban su obra. Estudió filosofía para encontrar una manera de hacer su poesía más accesible, o al menos para que se entendiera mejor. Si tuvo alguna ambición de convertir el mundo en un sitio mejor, el instrumento que utilizó para alcanzar esa perfección era su poesía, no su prosa. Consciente de que su poesía no se entendía correctamente, Stevens se propuso educar al público para que la entendiera. Para ello, tuvo antes que formarse a sí mismo y aprender a formular en términos filosóficos las cuestiones epistemológicas y ontológicas que abordaba en su poesía. Nunca pasó de ser un aficionado a la filosofía insuficiente instruido, como la mayoría de los estudiosos de su obra, incluido quien escribe estas líneas. Pero sería muy injusto considerar que su poesía se puede reducir a los ensayos que escribió para intentar explicar sobre qué trataba, del mismo modo que sería injusto considerar que la poesía de Eliot no es más que un «lamento personal» o reducirla a sus sermones

anglicanos.

Eliot extremó las precauciones para evitar la trampa en la que Stevens parece haber caído. Nunca explicó su poesía, e insistía en que el sentido de su obra era inseparable de su expresión. En esto, Eliot se encontraba mucho más próximo al esoterismo que Stevens. Pero los dos pensaban que en la poesía hay un residuo de lo inexpresable; en ese sentido, ambos poetas mostraban una continuidad con el romanticismo. Pero aparte del romanticismo o del misticismo de su poesía, eran hombres de su época, y tenían que lidiar con sus creencias y experiencias más profundas en los términos que tenían al alcance en aquel entonces. Mientras que Eliot necesitaba cierta creencia positiva, Stevens estaba satisfecho –o al menos se las arreglaba– con sus intentos recurrentes por expresar su «creencia» a través de su poesía. Aunque sin duda ese esquema experimentó cierta evolución, no parece que Stevens adoptara y rechazara distintos sistemas de creencias, como hizo Eliot hasta el momento de su conversión.

Stevens y Eliot, por tanto, a pesar de que partieron de posiciones muy similares en lo que respecta a sus creencias religiosas, siguieron caminos muy distintos. El de Stevens fue bastante recto –la transición desde el escepticismo humanista hasta la creencia en algo más allá de lo humano–, una postura muy similar a la de Bradley –y a la que defendía Eliot en la época en que escribió la segunda versión de su tesis. En el siguiente capítulo analizaré la relación que existe entre Eliot y Ramón Fernández, el ensayista mexicano-francés que aparece en «La idea de orden en Key West», otra vía de escape que permitió a Eliot alejarse del humanismo y acercarse a la religión anglicana. Que tanto Eliot como Stevens respondieran al humanismo de Fernández es una circunstancia fortuita que permite establecer una comparación razonable entre sus posturas relativas.

125Montgomery Belgion es el tristemente famoso autor de la reseña de The Yellow Spot que Anthony Julius le atribuía equivocadamente a Eliot en T. S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 167-170. Jason Harding señala que «cualquiera que consultara el índice del número 15 de The Criterion podía comprobar que el autor era Belgion: la costumbre era firmar las reseñas con las iniciales al final de la última entrada, y en este caso se podía leer ‘M. B.’». Y Harding también afirma que la animadversión que sentía Belgion por los judíos «no se podía atribuir sin más a Eliot, y menos aún a una publicación tan heterogénea como The Criterion» (p.

158).

126En «The Interpretation of Primitive Ritual», Jain observa que Eliot adoptó un escepticismo cognitivo similar al de Derrida en un ensayo que escribió para el seminario de Royce en 1913, en el que rechazaba el optimismo cognitivo de los pragmatistas: «Para Pearse y Royce, a través de una serie infinita de interpretaciones, el error se va eliminando progresivamente y una comunidad se aproxima cada vez más a la verdad. Para Eliot, la interpretación es relativa y conduce a una regresión ad infinitum» (p. 147). Sin embargo, cuatro páginas después, Jain se contradice y afirma que «mientras que Derrida sostiene que la interpretación es una regresión sin fin y un juego, Eliot, con su agudo sentido del elemento de error en toda interpretación, no está de acuerdo con él» (p. 151). Yo suscribo la segunda afirmación de Jain, pero no la primera.

127Rafey Habib no estaría de acuerdo. En The Early T. S. Eliot and Western Philosophy, afirma: «El uso de la ironía que hace Eliot deriva de varios pensadores pertenecientes a lo que se ha dado en llamar la tradición intelectual 'heterológica' que se opone categóricamente a las visiones del mundo liberal-burguesas del pensamiento ilustrado dominante. En esta línea de pensamiento se encuentran Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Husserl, Bradley y otros idealistas neohegelianos de finales del siglo XIX, como Royce y Bosanquet (y, más recientemente, Foucault y Derrida, cuyo pensamiento anticipó Eliot en algunos aspectos» (p. 5). La «tradición» de la que habla Habib se define a veces como la tradición filosófica «continental», diferente de la corriente principal de la filosofía, que en ocasiones se designa como el «empirismo británico». Habib está de acuerdo con Richard Rorty en que esta tradición «heterológica» se caracteriza por la ironía, un rasgo presente en los primeros poemas de Eliot desde las primeras reseñas. Pero la lista de Habib es muy heterogénea, y un examen más detallado de la relación de Eliot (o de la ausencia de relación) con estos autores demuestra que la tesis de Habib no es demasiado sólida. Es cierto que en la época de Eliot, la universidad de Harvard estaba dominada por los neohegelianos, como observaba el propio poeta, pero afirmar que Foucault y Derrida son neohegelianos en el mismo sentido en que lo era Josiah Royce es una exageración.

128Se suele considerar que Husserl es el fundador moderno de la fenomenología como postura filosófica, aunque los orígenes de esta teoría se remontan a la obra de Hegel. El discípulo de Husserl, Heidegger, aceptó la etiqueta, pero sus seguidores franceses –sobre todo Sartre y Merleau-Ponty– se hacían llamar

existencialistas. Cuando la moda del existencialismo fue perdiendo intensidad en el mundo académico angloamericano, el término «existencial» se dejó de utilizar y la palabra «fenomenología» ocupó su lugar, aunque es una etiqueta bastante ambigua, pues hace referencia tanto al pensamiento de Husserl como al de Heidegger, que es muy diferente. Paul Ricoeur, por ejemplo, es más husserliano que heideggeriano, mientras que a Hans-Georg Gadamer le sucede lo contrario, pero se considera que ambos son pensadores fenomenológicos.

129Véase su Carta sobre el humanismo, dirigida al antisemita francés Jean Beaufret, publicada en 1947 (Basic Writings, pp. 193-242).

130More cita al humanista de Harvard Irving Babbitt cuando afirma que existe «un elemento de verdad en la afirmación platónica de que los humanos no pueden alcanzar un conocimiento adecuado de las cosas sin tener una percepción previa de las cosas divinas», y añade que Babbitt se «alinea sin dudarlo con los sobrenaturalistas». Pero se queja de que tales ideas «no encajan, a mi juicio, con la clara convicción de Sófocles, ni con la visión de cualquiera de los grandes humanistas de la Grecia clásica» (More, «A Revival of Humanism», p. 9).

131La visión de Stevens es en gran medida compatible con la de Hans Vaihinger, cuya obra The Philosophy of «As if»: A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind (1911) apareció en lengua inglesa, traducida por C.K. Ogden en 1924. Sin embargo, a pesar de que Frank Doggett detecta algunas afinidades entre Vaihinger y Steven en Stevens' Poetry of Thought, no existe prueba alguna que demuestre que Stevens llegó a leer a Vaihinger, como sostiene Milton Bates en Wallace Stevens: A Mythology of Self (pp. 201-202).

Lo que está claro es que la visión de Vaihinger es perfectamente compatible con el pragmatismo estadounidense, a pesar de que él afirmara lo contrario. En nuestro análisis de Stevens, quizá sea interesante detenerse un instante en el modo en que Vaihinger se esmeraba por distanciarse del escepticismo:

El escepticismo implica una teoría que plantea dudas o cuestiona la dignidad de un principio. En la filosofía del «como si», sin embargo, no hay ni rastro de esta actitud… Las ficciones deben diferenciarse de las hipótesis. Éstas son supuestos demostrables a través de la experiencia. Por tanto, se pueden verificar. Las ficciones no se pueden verificar, pues son hipótesis que sabemos que son falsas, pero las empleamos porque nos resultan útiles. Cuando se demuestra de este modo que una serie de hipótesis matemáticas, mecánicas, físicas, químicas,

éticas o religiosas son ficciones útiles y, por tanto, se justifican a sí mismas, sin duda esto no equivale a adoptar una postura escéptica. La realidad de estas hipótesis no se cuestiona: se niega sobre la base de los datos positivos de la experiencia. El término «relativismo» es una expresión que define mejor la filosofía del «como si», pues esta filosofía niega todas las ideas absolutas (tanto en matemáticas como en metafísica) y muestra una afinidad natural con la teoría de la relatividad, tanto con la del pasado como con la actual (p. XLII)

Para Vaihinger, por tanto, las ficciones sólo pueden ser «útiles» o heurísticas –en el sentido de que ofrecen consuelo. Por tanto, su visión es totalmente compatible con la de Stevens, aunque ninguno de ellos conocía la obra del otro.

132En El ángel necesario, Stevens define con claridad su postura: «El interés por el subconsciente y por el surrealismo es una prueba de la tendencia hacia lo imaginativo. La observación de Boileau de que Descartes había degollado a la poesía es una observación que se podría haber hecho a propósito de un gran número de personas durante los últimos cien años, y a nadie se le aplica mejor que a Freud, quien, casualmente, estaba familiarizado con el dicho y lo repite en El futuro de una ilusión. El objetivo de este ensayo era proponer la rendición de la realidad» (Kermode, p. 653).

133En La filosofía y el espejo de la naturaleza, una explicación de la filosofía de Hans-Georg Gadamer para los lectores de habla inglesa, Rorty interpreta la idea fundamental de la hermenéutica filosófica de la siguiente manera: «Son imágenes más que proposiciones, metáforas más que declaraciones, las que determinan la mayor parte de nuestras convicciones filosóficas» (p.12). En Contingencia, ironía y solidaridad lleva este razonamiento un poco más allá: «Una percepción de la historia humana como la historia de metáforas sucesivas nos permitiría concebir al poeta, en el sentido genérico de hacedor de nuevas palabras, como el formador de nuevos lenguajes, como la vanguardia de la especie» (p. 20). Y, más adelante: «Las verdades son los esqueletos después de que la capacidad de despertar los sentidos –de provocar un hormigueo– ha sido despojada de su familiaridad y del uso prolongado» (p. 152). Curiosamente, Rorty nunca cita a Stevens para respaldar su posición.

Basándose en estas ideas, Rorty llega a la conclusión de que debería considerarse que la dialéctica es crítica literaria. Lo que quiere decir es que, al igual que el poeta stevensiano, el crítico literario maneja un discurso en el que no cree, es decir, el discurso de la ficción. Esta actividad sólo la puede

desempeñar alguien que Rorty define como un «ironista» (pp. 79-80). En este sentido, se puede considerar que Rorty es un filósofo hermenéutico tardío cuya idea central es que todo discurso requiere interpretación, y, por tanto, hay que considerar que las disciplinas interpretativas son las más importantes. Gadamer afirmaba explícitamente que Rorty pertenecía a la escuela filosófica hermenéutica.

134La Trinidad, por supuesto, son las tres personas divinas (el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo) concebidas como una unidad indivisible a pesar de su aparente división. Esta doctrina se reafirmó enérgicamente en el Concilio de Nicea, convocado por el emperador Constantino en el año 325 para poner fin a la visión de Arrio, que afirmaba que sólo había un Dios indivisible. La transubstanciación es la doctrina que afirma que el pan y el vino consagrados en la Misa se transforman en realidad en el cuerpo y la sangre de Cristo, a pesar de que las apariencias indican lo contrario.

Creo que Stevens consideraba que estos «misterios» demostraban la tolerancia de lo irracional por parte de la Iglesia católica, una tolerancia motivada por la desconfianza en el poder soberano de la razón humana, que Stevens comparte.

135Hugo Ott amplía la información acerca de la postura ideológica de Beaufret en el prefacio de Martin Heidegger: A Political Life (p. 8):

Una de las personas que contribuyeron en mayor medida a la difusión del pensamiento de Heidegger en Francia fue Jean Beaufret, que falleció en 1982, el autor al que Heidegger dedicó la Carta sobre el humanismo (1946/1947). En la actualidad [1988], Beaufret tiene mala fama –y, en consecuencia, es extremadamente sospechoso por sus relaciones con Heidegger–, después de la publicación de unas cartas que le escribió al historiador Robert Faurisson (Universidad de Lyon II), el incalificable paladín de la tesis de la «mentira de Auschwitz». Faurisson publicó estas cartas, escritas en 1978, en la revista Annales d'Histoire Révisionniste (n° 3, 1987). En ellas, defiende la labor que está desarrollando Faurisson y le anima a perseverar en esta misma línea de investigación.

Ott señala que en un número posterior de la revista, Faurisson ensalzaba a Heidegger y a Beaufret como predecesores del revisionismo, pero afirma que esta «apropiación de Heidegger como pionero de la tesis de la 'mentira de Auschwitz'» no tiene «fundamento alguno». No obstante, cree que «las cartas de

Beaufret «suscitan algunas dudas sobre el ambiente en el que ha tenido lugar la recepción de Heidegger en Francia» (p. 9).

136Véase «Descartes: Cogito Sum; 'I' as a Special Subject», § 7 of «Modern Science, Metaphysics and Mathematics», en Basic Writings, pp. 273-282. Véase también Jacques Derrida, «Cogito and the History of Madness», Writing and Difference, pp. 31-63 [Trad. cast.: «Cogito e historia de la locura», en La escritura y la diferencia, Anthropos, Barcelona, 1989]. El ensayo de Derrida es un ataque a Foucault, al cual respondió éste en «My Body, This Paper, This Fire», trad. Geoff Bennington, Oxford Literary Review, 4, otoño de 1970, pp. 7-28 [Trad. cast.: «Mi cuerpo, ese papel, ese fuego», en Historia de la locura en la época clásica, México, Fondo de Cultura Económica, 1997].

137Marjorie Buhr (p. 10) menciona la carta a Lee, y afirma que es una prueba que demuestra que Stevens estaba muy interesado en Heidegger, lo que justifica la búsqueda de afinidades que lleva a cabo.

138«Heidegger dit qu'on s'égare d'autant plus loin de la nature et de la substance de la poésie qu'on cherche à la définir comme une réalité commune à des poètes différents, car on se condamne ainsi à n'atteindre que l'indifférent de la poésie. Le critique Le critique n'atteint dans le poème, le poème n'atteint en lui-même l'essence de la poésie qu'autant qu'ils savent s'avancer dans un domaine où l'essentiel ne coïncide pas avec le plus général, mais avec le plus intérieur».

Para un análisis de la relación de Heidegger con otros pensadores contemporáneos, véase Richard Wolin.

139Aunque Husserl (1859-1938) pertenecía a la generación anterior a la de Stevens, y era aún más mayor que Eliot, en los años veinte todavía publicaba. Stevens conocía al menos un aspecto del pensamiento de Husserl –a diferencia de Heidegger, cuya obra ignoraba por completo. En «A Collect of Philosophy» (1951) cita una carta de Jean Wahl en la que mencionaba las Meditaciones cartesianas de Husserl, una obra en la que el filósofo hablaba de la «inagotable infinitud del a priori» en nuestras mentes. Stevens aprovecha esta idea: «Este descomunal a priori es en potencia un concepto tan poético como la idea de la infinitud del mundo». En la misma carta, Wahl citaba la definición gnóstica de Dios, y se la atribuía a Pascal: «Le sphère dont le centre est partout est partout et la circonférence n'est nulle part», (la esfera cuyo centro se encuentra en todas

partes y cuya circunferencia no se encuentra en ningún lugar). Stevens afirma que es «un concepto que pertenece a nuestra categoría», es decir, a la categoría de las ideas poéticas. Y añade algunos otros: el ricorso de Vico, el eterno retorno de Nietzsche (Ewiges Wiederkehr), la idea de libertad de Lequier, las «vérités éternelles» (las verdades eternas) de Malebranche. Stevens revela que Wahl también había mencionado «en una carta anterior», a Novalis, a Fichte, a Hölderlin, al joven Hegel, a Shelley, «influido por Platón», a Blake, a Mallarmé, «influido por la cábala y por Hegel». Pero rechaza a todos estos poetas y protesta que «no estaba interesado en la filosofía de los poetas, sino en la poesía de los filósofos» (Kermode, p. 860).

140En respuesta (19 de abril de 1943) a la ayuda que Stevens le había pedido el 16 de abril, Henry Church incluía una nota en alemán: «Warum dürfte die Welt, die uns etwas angeht, -nicht eine Fiktion sein? Und wer da fragt: «aber zur Fiktion gehört ein Urheber?» dürfte dem nicht rund geantwortetwerden: warum? Gehört dieses «Gehört» vielleicht mit zur Fiktion? Jenseits von Gut und Böse», Aforismo 34 (Huntington WAS 3415).

Legget ofrece la siguiente traducción (p. 37): «¿Por qué el mundo que nos concierne en algo no iba a ser una ficción? Y a quien aquí pregunte: ‘Pero ¿es que de la ficción no forma parte un autor?’, no sería lícito responderle francamente: ¿por qué? ¿Acaso ese ‘forma parte’ no forma parte de la ficción?»

141Véase I.A. Richards, The Principles of Literary Criticism (1924).

142En su ataque neomarxista contra Stevens, Frank Lentricchia rechaza categóricamente la sinceridad de su proyecto literario: «Sus últimos poemas son una forma masoquista de glotonería, deliberadamente desprovistos y liberados de satisfacción, el alimento de un apetito incontenible. En el nivel poético de la existencia, aunque no en el económico, encontró una manera de nutrir a su espíritu oponiendo resistencia al consumo: una vida de indulgencia, una poética del ascetismo tentado» (Lentricchia, p. 62). La animosidad que se desprende de esta caracterización es palpable, y penosamente ad hóminem.

143Nota de la p. 105: «Cf. ‘La mentalité des sociétés inférieures… comporte bien des représentations abstraites, et des représentations générales; mais ni cette abstraction, ni cette généralité ne sont celles de nos concepts›. Lévy-Bruhl, Les Fonctions Mentales, p. 137 [«Es evidente que la mentalidad de las sociedades inferiores incluye las representaciones abstractas y las representaciones

generales; pero ni esta abstracción ni esta generalidad son las de nuestros conceptos»].

Jain señala que Eliot leyó a Lévy-Bruhl para el seminario de Josiah Royce al que asistió: «Las obras de algunos filósofos como James, Bergson y Bradley, y de algunos pensadores sociales como Lévy-Bruhl, representaban para Eliot un importante nexo de conceptos, sobre todo por sus implicaciones en relación con el misticismo y el irracionalismo, dos posturas que se sentía obligado a rechazar, pero que le permitieron comprender de un modo profundo y conmovedor el funcionamiento de la mente humana» (p. 11). Aunque Eliot acabaría rechazando la noción de participación de Lévy-Bruhl, Jain observa que en un principio se sintió atraído por este concepto y que lo defendía en el tercer ensayo que escribió para el seminario de Royce (p. 142).

Además, en una nota de Función de la Poesía y función de la crítica, Eliot alude a la teoría de Lévy-Bruhl en términos aprobatorios para refutar la división del lenguaje que proponía I.A. Richards, entre una variedad científica y otra emotiva (p. 248 en n.): «Richards discute, a su modo, estas materias en el capítulo XXII de sus Principles of Literary Criticism. Como muestra de que también existen otros puntos de vista puede leerse un artículo muy interesante de E. Cailliet y J. A. Bédé: Le symbolisme et l'âme primitive. Revue de littérature comparée, núm. de abril-junio de 1932. Los autores, que han trabajado en Magadascar, aplican las teorías de Lévy-Bruhl: la mentalidad prelógica persiste en el hombre civilizado, pero sólo deviene accesible pare el poeta y a través de él». Para un análisis más amplio de la relación de Eliot con Lévy-Bruhl y otros antropólogos, véase Piers Gray, sobre todo el capítulo 4, pp. 108-142, donde se reproducen algunos fragmentos del ensayo que escribió el poeta para el seminario de Royce en enero de 1914, y se ofrece un comentario general. En ese ensayo sin título Eliot le dedicaba una atención considerable a la obra de Lévy-Bruhl. Más adelante, Eliot haría referencia a este artículo con el título «The Interpretation of Primitive Ritual».

144Compárese a William James, Pragmatism: «La visión pragmatista afirma que todas nuestras teorías son instrumentales, que son formas mentales de adaptación a la realidad, en lugar de revelaciones o respuestas gnósticas a cierto enigma del mundo instituido por la divinidad», con Bergson, La evolución creadora, p. 244: «De una manera general, la realidad está ordenada en la exacta medida en que satisface nuestro pensamiento. El orden es, pues, un cierto acuerdo entre el sujeto y el objeto. Es el espíritu que se encuentra de nuevo en las cosas». Está

claro que Bergson se inclina por cierto tipo de participación, mientras que James, a pesar de la disposición que muestra en otras obras a considerar el conocimiento místico, rechaza explícitamente la idea de que la mente se comunique con la realidad.

145Curiosamente, el pensamiento dominante marxista-comunista defiende una idea similar. Por supuesto, según la visión marxista, el mundo que determina las creencias y los pensamientos es el mundo humano de los medios de producción, la «base» sobre la que se construye la «superestructura» o «falsa conciencia». La formulación clásica aparece en La ideología alemana de Marx: «Las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y ligado a condiciones materiales. La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden, pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que desarrollan su producción material y su trato material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia».

146Por ejemplo, en «Relaciones entre la poesía y la pintura» (1951), Stevens afirma que, «si [la imaginación] se limita a reconstruir la experiencia, o a repetirnos las sensaciones vividas ante aquello, se trata de la memoria. Lo que en realidad hace es utilizar aquello como material con el que hace lo que quiere. Ésta es la típica función de la imaginación, que siempre utiliza lo conocido para crear lo no conocido» (Kermode, p. 744). Coleridge estaría totalmente de acuerdo con esta observación de Stevens.

En un artículo reciente («God, Imagination, and the Interior Paramour»), B.J. Leggett ofrece una interpretación novedosa y convincente del fragmento «Soliloquio final del amante interior», que incluye una reinterpretación de la teoría de la imaginación de Stevens. Básicamente, Leggett sostiene que el poema no es una celebración de la imaginación humana, como suelen presuponer casi todos los lectores, sino del modo en que el poeta participa de la imaginación divina. En términos generales, estoy de acuerdo con él. Sin embargo, si nos atenemos a esta nueva lectura, la idea de imaginación de Stevens no se encontraría demasiado alejada de la de Coleridge. Ésta es la definición que propone Coleridge en Biographia Literaria: «Sostengo que la imaginación primaria es la capacidad viva y agente principal de toda percepción, como una

especie de repetición en la mente finita del eterno acto de creación del infinito ‘Yo soy’. La secundaria la considero como un eco de la primaria, que coexiste con la voluntad consciente y es idéntica con la primaria en el tipo de actividad, sólo difiere en el grado y el modo de su operación. Ella disuelve, difunde, separa para recrear; y cuando este proceso se hace imposible, en todo momento intenta idealizar y unificar. Es esencialmente vital, aunque todos sus objetos –en cuanto objetos– son esencialmente intertes y muertos». La imaginación de Stevens se parece más a la imaginación de Coleridge que a la secundaria, la imaginación poética.

147Es muy difícil intentar adivinar a qué San Juan se refiere Stevens en este poema. No creo que pensara en San Juan el Divino, el famoso autor del Apocalipsis. Pero las demás alternativas me parecen igual de improbables. Podría tratarse de San Juan Bautista, del místico San Juan de la Cruz o de cualquiera de los numerosos sanjuanes que podemos encontrar en la tradición.

148El poema «Man and Bottle», que apareció junto con «Of Modern Poetry» en Hika, 6, mayo de 1940, demuestra que, a pesar de la neutralidad de los estadounidenses, Stevens tenía la guerra en mente en esta época.

149Según Donald Childs, el conflicto entre el pragmatismo y el misticismo ofrece la clave para interpretar la atormentada mente de Eliot. Ésta es la que conclusión a la que llega Childs:

A pesar del desacuerdo entre el Eliot cristiano y el Eliot pragmático –aquél estaba firmemente convencido de la existencia de una verdad objetiva, mientras que éste sospechaba que sólo existe una verdad subjetiva–, el Eliot místico y el Eliot pragmatista estaban de acuerdo en que es imposible expresar por medio del lenguaje una verdad objetiva, lo cual nos lleva a la misma conclusión: que debemos construir algo de lo que podamos regocijarnos. Al final, si analizamos el modo en que Eliot rechaza a Bergson y a James tanto en su tesis doctoral como en Cuatro cuartetos, estableciendo una oposición entre los puntos de vista del sujeto y del objeto, y la oposición que establece en Cuatro cuartetos entre el momento místico y el momento pragmático, podemos ver que en Cuatro cuartetos no podemos encontrar lo que se suele definir como los momentos místicos «absolutamente sencillos» de la experiencia de la realidad como esencia… La experiencia mística de la certidumbre –una experiencia que Eliot se preocupó en tiempos por jerarquizar distinguiendo entre el misticismo clásico y el romántico– se convierte así en una parte de la experiencia humana, una parte

de la experiencia que siempre ha de complementarse con el escepticismo (una fe elevada y difícil de por sí), pues incluso los místicos clásicos, los aventureros religiosos más responsables, tienen un corazón romántico –si son humanos, y, sobre todo, si son hijos y amantes» (Childs, 1999, pp. 224-225).

No puedo estar de acuerdo con Childs en que la verdad pragmatista es «subjetiva». La demostración a través de hipótesis que proponen los pragmatistas no tiene nada de subjetivo. Si no se atienen a la verificación empírica, se descartan. Aunque los pragmatistas insisten en que es posible alcanzar la verdad irrefutable, no se les puede tachar de «subjetivistas», como hace Childs.

150En una palabra, Eliot rechaza lo que Rorty define como «la metáfora especular» según la cual la mente se considera un espejo de la naturaleza (Philosophy and the Mirror of Nature). Rorty ofrece una visión pragmatista de corte fenomenológico de la filosofía europea –sobre todo de la de Heidegger–, una postura que el joven Eliot habría considerado razonablemente compatible. Rorty resume su tesis de la siguiente manera: «La noción del conocimiento en cuanto acumulación de representaciones precisas es opcional –es decir, puede reemplazarse por una concepción pragmática del conocimiento que elimine el contraste griego entre contemplación y acción, entre representar el mundo y enfrentarse con él. Una época histórica dominada por las metáforas oculares griegas puede dar paso a otra en que el vocabulario filosófico que incorpore estas metáforas parezca tan extraño como el vocabulario animista de los tiempos preclásicos» (p. 11).

151Además de aparecer en «Mañana en la ventana», este epíteto se emplea con un significado explícitamente lascivo en «Retrato de una dama», «Rapsodia de una noche de viento», «Conversación galante» y en «Miércoles de ceniza». Curiosamente, Eliot no volvería a utilizarlo después de «Miércoles de ceniza».

152Véase Donoghue («Wallace Stevens, T. S. Eliot»), pp. 192-196. Donoghue afirma que la noción de «hombre superior» de «Notas para una ficción suprema» es «lo suficientemente buena para destacar en el poema, pero, si se saca del contexto del poema, tan sólo provoca perplejidad». Esta frase resume bastante bien la postura de Donoghue, que rechaza a Stevens como pensador. Por supuesto, no es mi intención afirmar que Stevens resolvió los espinosos problemas epistemológicos, ontológicos y religiosos a los que se enfrenta la humanidad. Lo único que querría señalar es que se enfrentó a estos problemas

con inteligencia, sinceridad y pasión.

5

Eliot, Stevens y el «pálido Ramón» Fernández

Al igual que Eliot, Stevens se acercó al humanismo en un intento por resolver el dilema moderno, y, cómo él, descubrió que no era la solución. Como hemos visto, Stevens expresaba una incredulidad típicamente humanista en algunos poemas, como en «Mañana de domingo», «Le monocle de mon oncle» y «El comediante como letra C». Lo más cerca que estuvo de reconocer que en tiempos se había sentido atraído por esta corriente fue cuando le explicaba a Barbara Church, en la carta de junio de 1953 que hemos citado antes, que se había distanciado de Arnold. «En cualquier caso», señalaba Stevens, «puede que lo que suceda es que ya no pertenezco a esa Iglesia, o que ya no me interesa conversar con esos dioses; quizá no me interesa conversar con ningún dios» (Letters, p. 780). Dado que Stevens, a diferencia de Eliot, no escribió ningún texto en prosa que permita trazar la evolución y los cambios de sus opiniones, es necesario buscar en su poesía alguna señal que indique cuándo empezó a alejarse del humanismo. Teniendo en cuenta la notoria sutileza –por no llamarla esquivez– de su poesía, tenemos que hacer todo lo posible para contextualizar en el marco de los debates sobre la fe y la incredulidad de la época.

Me voy a centrar en el análisis de Ideas de orden, la obra que marcó el regreso de Stevens a la escena editorial después de una década de silencio prácticamente ininterrumpido. En concreto, intentaré demostrar que el poema «La idea de orden en Key West» se puede interpretar como un rechazo del humanismo. Aunque en este poema no se menciona el humanismo en ningún momento, el interlocutor de Stevens, Ramón Fernández, era un conocido humanista. En mi opinión el poema se puede interpretar como una respuesta a la defensa del humanismo que realizó Fernández desde las páginas de la Nouvelle Revue Française y de The Criterion, la revista de Eliot. Casualmente, Eliot fue uno de los interlocutores que participó en este debate, pues no sólo publicó algunos artículos de Fernández, sino que además escribió una reseña de Messages, una recopilación de artículos de Fernández, e incluso tradujo uno de sus ensayos para

The Criterion.

Ideas de orden representa un alejamiento del humanismo y de la postura poscristiana que Stevens había adoptado en los poemas que hemos analizado en el capítulo anterior en favor de una declaración de fe más positiva, aunque el poeta no la expresara aún de un modo contundente, pues quizá ni siquiera la había articulado plenamente en su propia conciencia. En este sentido, se puede decir que Stevens y Eliot todavía avanzaban por el mismo camino, aunque con una diferencia muy importante. En el periodo que medió entre el alejamiento del humanismo y su adhesión a la religión anglicana, Eliot se sirvió de su pluma para desacreditar la alternativa humanista. Stevens, por el contrario, estaba más interesado en articular una alternativa al humanismo y al cristianismo que en atacarlos. «La idea de orden en Key West», publicado por primera vez en Alcestis, la revista de Ronald Latimer, en octubre de 1934, es el más enigmático de los primeros poemas que escribió Stevens en su afán por articular una nueva fe. No existe ninguna prueba contundente que demuestre que el poeta escribió estos versos en respuesta a algún comentario o razonamiento concreto de Fernández, pero, a mi entender, la presencia de este autor en el poema es razón suficiente para situarlo en el contexto del debate en torno al humanismo en el que participaron tanto Eliot como Fernández.

Al parecer, fue Latimer quien animó a Stevens a regresar a la escena editorial después de una larga ausencia. En 1933, bajo el seudónimo de Martin Jay, Latimer le escribió una carta preguntándole si tenía algún poema nuevo para publicar en Alcestis (Letters, p. 256). Aunque Stevens tan sólo había publicado trece poemas desde la aparición de Harmonium (1923), le envió inmediatamente a Latimer «La idea de orden en Key West» junto con otros siete poemas que aparecieron en el número de octubre de 1934 de Alcestis con el título «Eight Poems». Poco después, Latimer le propuso publicar un libro de poemas, y Stevens respondió con entusiasmo: «No hay nada que me apetezca más. El problema es que no sé si seré capaz de reunir cincuenta páginas que me parezcan decentes» (28 de noviembre de 1934. Letters, p. 271). Después de revisar los poemas que había escrito –incluyendo, sin duda, veinte poemas que ya había publicado o estaban a punto de publicar en otras revistas–,[153] Stevens le comunicó que en total no tenía «más de treinta y cinco páginas» y que «puede que el tono general sea un poco grave y apagado». Para solucionar este problema, le dijo que le gustaría «trabajar un poco más en ellos y, añadir, digamos, diez o quince páginas más para aportar un poco de alegría y de luminosidad al conjunto» (Letters, pp. 272-273). Los únicos poemas que

aparecieron en la primera edición de Ideas de orden son luminosos, es cierto, pero no ocupan más de diez o quince páginas. Los poemas en cuestión son «Algunos amigos de Pascagoula», «Botánico sobre cumbre (n° 2)», «Campanas de invierno», «El maestro del barro» y «Anglais Mort à Florence». El único poema anterior que incorporó a esta primera edición fue «Discurso académico en La Habana», publicado en el número v de la revista Broom en noviembre de 1923. Se puede considerar, por tanto, que, en un principio, este poemario representaba una nueva orientación para Stevens, un nuevo punto de vista filosófico o, al menos, un punto de vista filosófico que se expresa de un modo novedoso en el poema que presta su título al volumen.

A pesar de su papel de estrella invitada en «La idea de orden en Key West» y de los artículos que escribió para The Criterion, Ramón Fernández es un personaje poco conocido para los estudiantes de literatura inglesa y estadounidense. Nació (en 1894) y se crió en Francia. Su padre, que había sido embajador de México en este país, se casó con una francesa y se afincó allí cuando le relevaron de su cargo. Al igual que Eliot, Ramón Fernández aseguraba que su «herencia americana» le permitía «observar a Europa con la mirada de un extranjero» (De la personnalité, p. 20). Murió en 1944 a los cincuenta años. Aunque las circunstancias de su muerte aún no se han aclarado, se piensa que se suicidó después de que le convocara el comité de épuration encargado de investigar y procesar a los que habían colaborado con los nazis durante la ocupación. Fernández había atraído la atención de este comité porque había seguido publicando regularmente en la Nouvelle Revue Française durante la ocupación, cuando la revista estaba a cargo del simpatizante y colaboracionista nazi Drieu la Rochelle (Su antecesor, Jean Paulhan, había dimitido después de la derrota de Francia). Los que publicaban en esta revista en esta época eran simpatizantes nazis, o incluso nazis acérrimos. Es indudable que Fernández era de derechas. Hasta donde he podido averiguar, Stevens y Eliot nunca mencionaron las actividades de Fernández durante la guerra ni las circunstancias de su muerte. Huelga decir que todos estos sucesos tuvieron lugar después de que Stevens escribiera «La idea de orden en Key West».

La mayoría de los estudiosos de Stevens no suele prestar atención a la figura de Fernández, pero Joseph Riddell y James Longenbach son dos honrosas excepciones a esta regla.[154] Inexplicablemente, Longenbach ignora el análisis de la figura de Fernández que había llevado a cabo Riddell con anterioridad y afirma que la aparición de este personaje en el poema es una alusión a un escándalo político que tuvo lugar en Francia y se conoció como el Caso

Stavisky, un episodio contemporáneo a la publicación de «Key West», aunque no existen pruebas que permitan determinar con exactitud la fecha en que se compuso el poema. Alexandre Stavisky, un ciudadano ruso emigrado en Francia, era un renombrado estafador que en 1934 provocó un escándalo político y financiero que conmocionó a todo el país. Al parecer, vendió una gran cantidad de bonos sin valor. En diciembre de 1933 le denunciaron, y entonces huyó de las autoridades. La policía localizó su paradero en Chamonix en enero de 1934, y, allí, no se sabe si se suicidó o fue asesinado por la policía. El escándalo dio lugar a acusaciones de encubrimiento y se produjeron algunos disturbios callejeros. Al igual que sucedía con todas las disputas políticas de la época, los comunistas y los fascistas tomaron partidos opuestos.

En esta controversia, Fernández se declaró partidario de la facción fascista con una carta abierta dirigida al simpatizante comunista André Gide (NRF, abril de 1934). «Usted es comunista y yo, sin embargo, no lo soy», era la frase inicial de la carta. Después, Fernández aducía que el comunismo es hostil al humanismo. «La idea de la adhesión al comunismo incluye, a mi juicio, una aceptación total, una devoción total a esa causa… Cuando, como es mi caso, uno defiende cierto tipo de humanismo, basado en la creencia de que el hombre es, para el hombre, el valor supremo, y que la humanidad nunca se igualará hasta que todos los hombres sean humanos, no puede consentir que los que defienden la idea contraria triunfen sin incurrir en el deshonor filosófico, que es quizá el más amargo de todos los deshonores».[155] Por supuesto que Fernández también rechazaba liberalismo, y declaraba que esta corriente había entrado en bancarrota: «El liberalismo ha muerto; hoy en día es un cheque sin fondos, con el que puedes comerciar siempre y cuando no intentes hacerlo efectivo» [Le libéralisme est mort: c’est aujourd’hui un chèque sans provision dont on ne peut jouir qu’en imagination à condition de ne point passer à la caisse] (p. 704). Con esta carta se ganó la acusación de fascista, y por eso escribió un desmentido, un artículo que apareció traducido con el título «I Came Near Being a Fascist» en la Partisan Review en el otoño de ese mismo año (vol. I, septiembre-octubre de 1934). Aunque los acontecimientos posteriores demostraron que la acusación estaba bien fundada, ni Eliot ni Stevens podían haberlo anticipado.

Según Longenbach, este artículo de la Partisan Review explicaría la alusión a Fernández de «Key West» (Wallace Stevens: The Plain Sense of Things, pp. 161-162). Pero «Key West» y «I Came Near Being a Fascist» aparecieron prácticamente a la vez. Aunque sabemos que Stevens era un lector asiduo de la Partisan Review, y las revistas solían llegar a los quioscos bastante antes de la

fecha que figuraba en su portada, es difícil discernir la confrontación entre comunistas y fascistas que suscitó el Caso Stavisky en «La idea de orden en Key West», como sugiere Longenbach. Si fuera cierto que este episodio guarda alguna relación con el poema, me parece mucho más probable que Stevens se basara en la «Carta a André Gide» de la Nouvelle Revue Française que apareció en abril –un ensayo que Longenbach ni siquiera menciona–, pues en este texto Fernández utiliza el humanismo como argumento para rechazar el comunismo.

El análisis de la figura de Fernández que ofrece Riddell se encuentra más próximo a mi interpretación. Riddell también juzga con escepticismo las declaraciones de Stevens: «Si es cierto que no conocía a Fernández, entonces nos encontramos ante el caso más asombroso de telepatía crítica de la historia de la literatura» (Riddell, p. 117). Sin embargo, Riddell presupone que existe cierta coincidencia entre lo que define como la crítica «fenomenológica» de Fernández y la estética general del poema de Stevens. (Riddell pasa por alto tanto la dimensión política de la carrera de Fernández como su defensa del humanismo). Riddell cita un pasaje de Fernández sobre el impresionismo en el que afirmaba que los humanos construimos mentalmente un «equivalente físico» y unificado del «objeto dislocado y disperso» que observamos en un principio. Según Riddell, es posible que Stevens escribiera «La idea de orden en Key West» para confirmar este pasaje (Messages, p. 118).[156]

Una diferencia fundamental entre la interpretación de Riddell y la mía es que él no presta atención a la tensión que existe entre el ateísmo humanista y la inclinación teísta, o, como mínimo, trascendental de Stevens. En lugar de ello, Riddell afirma que la poética de Stevens se caracteriza por «la insistencia en la mente como centro ordenador» (p. 37). No tengo nada que objetar a esa afirmación, pero me parece demasiado superficial. Pues ¿qué justifica esa operación mental?, habría que preguntar, como han hecho siempre los pensadores fenomenológicos desde Hegel. Hegel pensaba que se trataba de un Geist universal; Husserl, de las Ideen; Heidegger, de la comunión mística entre el Sein y el Dasein. Pero Riddell refuta las tendencias trascendentalistas, como la de Bergson o la de Santayana, e interpreta que la fenomenología es una prolongación de «la tradición kantiana, pues matiza sus dimensiones idealistas y devuelve la vida de las formas a su origen plenamente humano» (pp. 38-39). En otras palabras, considera que los pensadores fenomenológicos son humanistas, aunque no utilice esta etiqueta. Riddell ofrece una lectura humanista de la poesía de Stevens, la interpretación que se cuestiona en el presente estudio.

Aunque Stevens sostenía que no tenía en mente a Ramón Fernández cuando escribió «La idea de orden en Key West», él mismo ponía en duda esa afirmación al reconocer que había leído algunos de los artículos que el crítico francés había publicado en NRF, si bien no especificaba cuáles. Es más, Stevens desmintió esta asociación casi veinte años después de componer el poema. La primera vez, en una carta a Bernard Herringman escrita el 1 de septiembre de 1953 (Letters, p. 798): «Ramón Fernández no es ninguna persona concreta. Elegí dos nombres españoles comunes». Pero, en un exceso de sinceridad, Stevens matizaba este desmentido: «Conocía a Ramón Fernández, el crítico, y había leído algunos de sus artículos, pero no lo tenía en mente». Seis meses más tarde, le explicaba lo mismo a Renato Poggioli, su traductor italiano (4 de marzo de 1954, Letters, p. 823): «Estaba buscando un nombre en español para La idea de orden…, y, sencillamente, junté sin pensar dos nombres sumamente convencionales, sin pensar en Ramón Fernández. Después, alguien me preguntó si me refería a ese señor que usted menciona. Nunca pensé en él de manera consciente. El Fernández real escribía folletines en un semanario parisino, y es cierto que yo los leía. Pero no pensaba en él de manera consciente». En lugar de afirmar rotundamente que no pensaba en Ramón Fernández, como en la carta anterior, señalaba que nunca había pensado en él «de manera consciente», y, como si quisiera desanimar a cualquiera que tuviera la intención de profundizar en el tema, menospreciaba los artículos de Fernández tachándolos de «folletines» y a la influyente NRF al definirla como «un semanario parisino», aunque reconocía que él lo leía. La ambigüedad de las declaraciones de Stevens exige un análisis más detenido de la relación que existe entre Fernández y «Key West», y, dado que Eliot también expresó algunas opiniones en relación con el humanismo de Fernández, este personaje nos ofrece una nueva oportunidad para situar a los dos poetas en un mismo contexto.

Aunque cabe la posibilidad de que Stevens recordara a Fernández por el Caso Stavisky, un contexto mucho más probable para la alusión de «Key West» a este autor es un artículo muy anterior (de diciembre de 1929) que el crítico francés publicó en NRF, «Poésie et Biographie». El artículo era una respuesta al principal exponente de la doctrina de la poesía pura, el abate Bremond. En una reseña que había escrito sobre el Molière de Fernández, Bremond menospreciaba el género de la biografía en general, aduciendo que la poesía pura debía ser independiente de las preocupaciones mundanas de un autor. En su réplica, Fernández sostenía que la poesía pura era la hija ilegítima del bergsonismo, una teoría retórica disfrazada de filosofía. Esta teoría era incapaz, a su juicio, de dar cuenta de que la poesía es una expresión, una «liberación espiritual» basada en la

vida del poeta. Por último, acusaba a Bremond de reducir la poesía a un «misticismo puro».[157]

Pero Fernández esgrimía otra crítica que guarda una relación más directa con el poema «Key West». Según Fernández, si la poesía pura que defendía Bremond se pudiera escribir, sería imposible comunicarla: «La doctrina de la poesía pura nos ofrece una sensación psicológica; expresa precisamente una 'respuesta' particular a la vida a partir de la cual no se puede generalizar; sólo posee significado para aquéllos que la han inventado». Precisamente en «Key West» Stevens le pide a Fernández que explique cómo es posible que la cantante sea capaz de comunicar la sensación que le provoca el paisaje marino al narrador y a Fernández:

Ramón Fernández, dime, si lo sabes,

por qué al cesar la canción y volvernos al

pueblo, dime por qué las luces vidriosas,

esas luces de los barcos de pesca anclados en la costa,

cuando llegó la noche, curvadas en el aire,

vencieron a la noche, segmentaron el mar,

con zonas incendiadas y mástiles,

ardientes, ordenada, profunda, embrujadora noche.

Teniendo en cuenta que en la sobrecubierta de Ideas de orden Stevens afirmaba que los poemas recopilados en ese volumen eran instancias de poesía pura, parece muy probable que el poeta tuviera en mente la réplica de Fernández al ensayo de Bremond. El desafío que se le plantea a Fernández, por tanto, es explicar cómo es posible que la canción de la cantante transforme el paisaje marino para los que la escuchan si, como afirma Fernández, «sólo posee significado para aquellos que la han inventado».

En los comentarios sobre Bergson que escribió Stevens en «The Irrational Element in Poetry», una conferencia que dictó el 8 de diciembre de 1936, poco más de un año después de publicar Ideas de orden, encontramos algunos indicios que demuestran que había leído «Poésie et Biographie». En este ensayo Stevens afirma que la teoría de Bremond es bergsoniana: «Brémond establecía una identidad entre poesía y oración, y, de acuerdo con Bergson, confiaba, en última instancia, en la fe». En realidad, Bremond no estaba influido por Bergson, sino por F. H. Bradley, como veremos más adelante. Puede que Stevens extrajera esta conclusión equivocada de «Poésie et Biographie», un ensayo en el que Fernández afirmaba que la teoría de Bremond era bergsoniana.

El origen de la crítica de Fernández a la noción de poesía pura era el deseo de defender el género de la crítica biográfica de los ataques de Bremond. «En la actualidad», insistía Fernández, «en todas las ciencias humanas, desde la sociología a la medicina, el análisis de la historia individual del objeto de estudio está adquiriendo un protagonismo cada vez mayor, lo cual significa que el conocimiento humano en general tiende a convertirse en biografía».[158] Esta defensa de la biografía guardaba una relación muy directa con el humanismo que postulaba, pues si todo conocimiento es el resultado de la interacción entre los seres humanos y el mundo, como afirman los humanistas, entonces, si queremos juzgar este conocimiento, debemos conocer el contexto en el cual un individuo formula las opiniones que presenta como verdaderas. Por supuesto que Bremond, un sacerdote jesuita, no tenía nada que ver con el humanismo. Su epistemología contempla la posibilidad de un contacto directo con la realidad espiritual que se oculta detrás de las apariencias, y su distribución en un continuum descendiente desde la revelación mística a la poesía pasando por la oración. En el siguiente capítulo retomaremos el tema de la poesía pura.

Fernández participó en el debate de los románticos contra los clásicos y en el del humanismo contra la religión, dos debates instigados por Eliot y Middleton Murry para mejorar la tirada de sus respectivas revistas, Adelphi y The Criterion.[159] El título inglés del primer artículo que escribió para esta última publicación era «The Experience of Newman». El ensayo apareció en el número de octubre de 1925. Ese mismo año, Fernández había publicado «Lettres Etrangères: Le Classicisme de T. S. Eliot» en NRF.[160] Sin duda Eliot se fijó en Fernández atraído por esta reseña favorable de su obra, que puede que le animara además a reseñar Messages, la recopilación en la que descubrió que el crítico francés defendía una postura humanista.

En la reseña sobre Fernández y Read que escribió en octubre de 1926, Eliot se centraba sobre todo en «La Garantie des sentiments et les intermittences du coeur» [La garantía de los sentimientos y las intermitencias del corazón]. Este ensayo se había publicado por primera vez en el número 33 de la Nouvelle Revue Française, en abril de 1924, y era una crítica a la ficción de Marcel Proust. Eliot elogiaba la primera frase del ensayo y la citaba en francés[161]: «Las objeciones que suscita la obra de Proust, considerada como un análisis integral del corazón que revela el fondo de nuestra naturaleza, se pueden reducir, en mi opinión, a dos objeciones esenciales: no crea una jerarquía de valores y no manifiesta un progreso espiritual desde el principio hasta el final». Eliot consideraba que esta observación era «un testimonio prácticamente irrefutable de la falta de valor de la obra de Proust… de que su valor reside únicamente en que representa un hito, un punto de demarcación entre una generación que consideraba que la disolución del valor tenía un valor positivo intrínseco y otra que piensa que reconocer el valor es sumamente importante; una generación que empieza a prestar atención al atletismo, un entrenamiento del alma tan severo como el entrenamiento del cuerpo de un corredor» (Reseña de Messages y Reason and Romanticism, p. 756). A punto de recibir el bautismo, Eliot atribuía la «disolución del valor» a la generación anterior, la de Proust (1871-1922) y la de Bertrand Russell (1872-1970), y el «reconocimiento del valor» a su propia generación, con la esperanza de darse ánimos a sí mismo, pues había tantos autores de la generación de Russell que se habían refugiado en el cristianismo –Chesterton, entre otros– como en la de Eliot. Y, en la generación de Eliot, eran muchos menos los que se sentían atraídos por un ascético «entrenamiento del alma» que por el cristianismo. Por otra parte, la distinción que establecía Eliot «entre la generación que acepta los problemas morales y la que únicamente acepta los problemas estéticos, económicos o psicológicos» no parece demasiado convincente. Creo que Eliot no comparaba la conducta de su generación con la de sus padres, sino la que había observado él mismo antes y después de convertirse.

Con todo, Fernández le proporcionaba a Eliot un punto de apoyo en el que basar sus esperanzadas observaciones, pues afirmaba que las ideas del cardenal Newman y de George Meredith ofrecían una alternativa al sentimentalismo de Proust, obsesionado por el recuerdo de sentimientos y sensaciones, una postura que rozaba el solipsismo. «Proust invierte el procedimiento de Newman y Meredith: para ellos, retener una impresión es trasladar una experiencia determinada al lenguaje de la mente, liberar a la experiencia de sus lazos espaciales y temporales y conferirle la infinita plasticidad de una personalidad

viva, en perpetua evolución».[162] Fernández sostenía que, mientras que Proust sitúa pensamientos y sentimientos particulares en un lugar y un momento determinados, Newman y Meredith se abstraen de lo particular, confiriendo por tanto a la experiencia una «plasticidad infinita».[163] Según Fernández, ambos autores abogaban por una fusión de sentimientos y pensamiento, un estilo que Eliot había defendido en su etapa precristiana de celebración de la sensibilidad unificada. Sin embargo, Eliot no comentaba este aspecto de la argumentación de Fernández.

Después de aprobar la «jerarquía de valores» que establecía Fernández, Eliot reprobaba su relativismo, y señala que «en cierto sentido, sigue la estela de Bergson, de los pragmatistas, de aquéllos que han alcanzado cierto grado de sofisticación en relación con 'la naturaleza de la verdad'» (p. 753). Como el propio Eliot había defendido en tiempos esta misma postura, la falta de Fernández le parecía todavía más reprensible. Eliot afinaba un poco más y afirmaba que este escepticismo era típicamente humanista. «En realidad, lo importante», observaba Eliot, «es distinguir entre aquellos que, como Fernández… sostienen que el hombre es la medida de todas las cosas, y los que piensan en una medida extra-extrahumana». Eliot declaraba que Fernández estaba en contra de «los que encuentran esta medida en la religión revelada» y a favor de «los que, como Irving Babbitt y Read, la buscan sin fingir que la han encontrado» (p. 755. Cursiva añadida).

Eliot señalaba que Fernández despreciaba el cristianismo de Newman,[164] y lo incluía en la misma categoría que Meredith: «A Fernández le gusta Meredith y le gusta Newman, básicamente por la misma razón: porque construyen una jerarquía moral, pero lo hacen basándose en el supuesto de que la existencia personal de cada uno es la realidad primordial» (Cursiva de Eliot), y cuestionaba que esta dependencia de la personalidad individual pudiera garantizar un comportamiento ético: «Y la pregunta, la pregunta definitiva –una pregunta que no tengo intención alguna de responder– es si Fernández, al afirmar que la personalidad es la realidad definitiva, fundamental, del universo, defiende o critica en realidad esa 'jerarquía moral' que él mismo postula con tanta decisión» (pp. 754-755. Cursiva de Eliot).

Fernández también se centraba en la personalidad en «Poésie et Biographie», el ensayo que es más probable que Stevens tuviera en mente cuando escribió «Key West». Por supuesto que Stevens no compartía la aversión de Eliot por la personalidad: «No puede haber poesía sin la personalidad del poeta, y ésa es la

razón, bastante simple, de que no se haya encontrado una definición de la poesía» («The Figure of the Youth as Virile Poet», Collected Poems, pp. 67-1). Y, en otro ensayo, insistía en esta misma idea: «La verdad es que el sentido del mundo que tiene un hombre le dicta su tema y que este sentido deriva de su personalidad, de su temperamento, sobre lo cual él tiene poco control, y probablemente ninguno, excepto de un modo superficial. No es un problema literario. Es un problema cerebral y nervioso (Kermode, ed. p. 717). (Este desacuerdo en relación con el papel de la personalidad en la expresión estética es la raíz de la que surgen todas las diferencias que existen entre estos dos autores. La poesía de Stevens se puede interpretar como un despliegue de su personalidad, mientras que la de Eliot es un intento por disimular, ocultar y proteger la suya).

Se podría interpretar perfectamente que «La idea de orden en Key West» es una respuesta a «La Garantie des sentiments et les intermittences du coeur», el artículo que reseñó Eliot, pero parece mucho más razonable considerar que el ensayo de Fernández que sirvió de inspiración a Stevens fue «Poésie et Biographie» (1929). Es más, «La Garantie» se publicó en 1924, casi diez años antes de que apareciera «Key West», y se reeditó en Messages en 1926. Una tercera posibilidad es que Stevens leyera una reseña hostil del polémico libro de Arnaud Dandieu y Robert Aron Révolution nécessaire que Fernández publicó en la NRF en enero de 1934. Dandieu y Aron arremetían contra el ateísmo marxista, aduciendo que los hombres y las mujeres necesitan cierto sentido espiritual. Fernández disentía, aunque lo hacía desde una perspectiva humanista, no marxista. La mayoría de los hombres, observaba, muestran una indiferencia total hacia lo espiritual, y, en cualquier caso, en su libro, Aron y Dandieu no definían lo espiritual con exactitud, algo que a su juicio era indispensable antes de hacer un llamamiento en favor de una revolución espiritual. Después, Fernández analizaba un libro de Daniel Rops de cuyo título, The World without a Soul, se desprende que el mundo se había quedado sin alma. Rops animaba a sus lectores a recuperarla. Y Fernández se burlaba de él. ¿Y si el mundo nunca hubiera tenido alma?», preguntaba.[165]

En «Key West», Stevens aborda directamente la cuestión del alma del mundo, el Anima Mundi de Yeats, cuando el narrador plantea la siguiente pregunta:

Decíamos ¿de quién es? Y es que también supimos

que habríamos de buscar ese espíritu siempreq,

ue siempre que cantase querríamos saber.

Por supuesto que, para Stevens, no existe el «espíritu» del mundo, ni el Anima Mundi, sólo existe el mundo. Aunque el término «espíritu» aparece con frecuencia en su poesía, siempre hace referencia al espíritu humano. El hombre es espíritu, el mundo es cuerpo, como afirma Stevens en uno de sus últimos poemas, «Mirando los campos de lado a lado y observando el vuelo de los pájaros», escrito en 1952: «Viene el espíritu del cuerpo del mundo». En este sentido, Stevens estaba totalmente de acuerdo con Fernández. Pero si no existe un Anima Mundi ni un ámbito trascendental, Fernández no puede responder cuando el narrador le pregunta por qué la canción ha transformado su percepción del paisaje marino.

En los versos posteriores de «Key West» se insinúa una posible respuesta a la pregunta en, cuando Stevens habla de la «bendita ansia de orden»:

¡Ah! Bendita ansia de orden, pálido Ramón,

del hacedor el ansia de ordenar palabras de la mar,

palabras de fragantes portales, tenebrosos,

y nuestras y de nuestros orígenes,

en líneas mucho más espectrales, desgarrantes sonidos.

«Portal» no es una palabra que Stevens utilice con frecuencia, pero siempre que la emplea es para aludir al acceso al «otro mundo». La palabra aparece ya en «Peter Quince»: «La belleza es momentánea en la mente / el trazado intermitente de un portal; / pero en la carne es inmortal». Es evidente que en estos versos Stevens hace referencia a una puerta que separa este mundo del mundo sobrenatural. También lo emplea, con unas connotaciones menos evidentes, en

«Como adornos en un cementerio negro», el poema XIX de Ideas de orden: «Una apertura de portales cuando acaba la noche, / una carrera hacia adelante, con los brazos abiertos, como perforados. / Acto primero, Escena primera, en una Staats-Oper alemana». Dado que este poema es una reflexión sobre la muerte, parece razonable presuponer que esta «apertura de portales» hace referencia a la transición entre este mundo y el más allá (La imagen de la «carrera hacia adelante, con los brazos abiertos, como perforados» en una ópera alemana, parece una sátira de la teatralidad de nuestros rituales fúnebres). Quizá el ejemplo más claro es el que encontramos en «La figura del joven como poeta viril», un ensayo en el que las siguientes palabras podrían perfectamente ser «una inscripción sobre el portal que tenemos delante»: «Ya no creo en la existencia de una musa mística, hermana del Minotauro. Éste es otro de los monstruos que tuve por nodriza y que he agotado. Yo mismo soy una parte de lo real, y son mis propias palabras y su fuerza sólo eso, lo que oigo y oiré siempre» (Kermode, ed. p. 680). La idea de que somos una «parte de lo real» es un motivo recurrente del pensamiento de Stevens y, por tanto, de su poesía. Pero el poeta también piensa que sólo podemos vislumbrar fugazmente la realidad en la que nos encontramos inmersos.

En «Evening Without Angels», uno de los «Eight Poems», la serie en la cual se incluyó por primera vez «Key West», Stevens ofrece dos versiones de la pregunta que se le plantea a Fernández, además de una especie de respuesta:

¿Qué hace el serafín flotando entre los árboles

como tocando el arpa? ¿Y qué hace el poeta,

eterno chef d’orchestre?

El aire es el aire,

su vacío reluce en todo nuestro entorno.

Sus sonidos no son sílabas celestiales

sino nuestros espíritus obsoletos que animan

de manera más viva nuestros seres furiosos.

En los primeros versos se pregunta por qué los ángeles obedecen las instrucciones del poeta, el «eterno chef d'orchestre». Y después les niega cualquier protagonismo y afirma que los «sonidos» que el poeta convoca «no son sílabas celestiales» sino simplemente «nuestros espíritus obsoletos que animan de manera más viva», es decir, transformados en arte. La respuesta que se insinúa, por tanto, es que, sencillamente, los ángeles no obedecen al poeta porque son meras ficciones. El aire es aire: por lo que respecta a nuestra percepción, el aire no es otra cosa que la imaginación del poeta. En una estrofa posterior, se repite esta misma idea en unos términos ligeramente distintos, cuando el poeta explica los temas y los motivos recurrentes de la literatura de un modo alternativo al de los arquetipistas y los surrealistas:

Quede claro: nosotros somos hombres del sol,

hombres del día, nunca de la noche ojival,

hombres que ya repiten viejos sones del aire

en un tenaz acuerdo de las repeticiones.

Pero, si repetimos, es debido a que el viento

nos rodea, nos habla siempre con nuestra voz.

Por tanto, Stevens rechaza de un modo inequívoco cualquier tipo de revelación mística, pero deja en suspenso la pregunta fundamental: ¿Son nuestras imaginaciones meras imaginaciones o nos permiten vislumbrar la realidad? Como hemos visto, Eliot respondía a esta pregunta de un modo inequívoco: «El hombre es hombre por su capacidad para distinguir realidades sobrenaturales, no por su capacidad para inventarlas» («Seconds Thougths about Humanism», Selected Essays, p. 485). (En este debate, Russell y Fernández se encontrarían en el otro bando, el del humanismo, donde se suele situar también a Stevens). Sin embargo, Eliot no precisa en qué consiste exactamente la capacidad de distinguir las «realidades sobrenaturales». Obviamente, la experiencia mística, si

admitimos que es posible, pertenecería a esta categoría. Eliot admite que la experiencia mística es posible, pero no cree que pueda servir de fundamento para la creencia religiosa: «Ninguna experiencia mística puede ser por sí sola una garantía para el ser humano, pues debe ser confirmada por la vida cotidiana» (Criterion, 9, p. 334). En sus ensayos, Eliot no explica cómo es posible alcanzar esa confirmación. En Miércoles de ceniza y en Cuatro cuartetos aborda este problema, pero con unos matices tan intricados que el lector permanece en la incertidumbre.

La postura de Stevens en lo que concierne a nuestra relación con la realidad última de las cosas es todavía más difícil de determinar. El desafío que le plantea a Fernández indica un distanciamiento del bando humanista. Como hemos visto, Stevens había declarado que ya no pertenecía a «esa Iglesia». Pero los versos finales de «Key West», los que sustituyen a la hipotética respuesta del humanista Fernández, no resuelven el problema de un modo inequívoco. Si interpretamos que son una descripción de la historia de la cultura humana, no tienen nada de desconcertante ni de místico. A lo largo de la historia, los humanos se han dedicado a «ordenar palabras de la mar». Establecemos hipótesis indiscutiblemente «nuestras» para explicar los fenómenos naturales, y, en virtud de su carácter abstracto, estas hipótesis son además «más espectrales» que el mundo de la experiencia que ordenan. Y nuestras «palabras» son «más desgarrantes», en el sentido en que son más limitadas que los fenómenos naturales: los sonidos de la mar. No hay nada en esta interpretación que pueda ofender a un humanista como Fernández.

La propia idea de que las palabras son «de nuestros orígenes» es perfectamente compatible con la perspectiva darwiniana que adoptó J. M. Robertson, el amigo humanista de Eliot. Según los presupuestos de Darwin, los humanos –al igual que otros organismos– se adaptan al mundo en el que se encuentran y, por tanto, inventan comportamientos e hipótesis que les permiten acomodarse en el mundo de un modo eficaz. Sin duda, esto es lo que quería decir Stevens en los primeros versos de «Key West»:

Cantaba más allá del genio de la mar.

El agua no se unció jamás a mente o voz,

como un cuerpo total, aleteando en el aire

con sus mangas vacías; sin embargo,

su ritmo incansable engendraba un grito

que no era nuestro grito aunque siempre comprendimos

que, inhumano, nacía del océano cierto.

El movimiento del mar imita a la mente de la cantante y, por tanto, existe una relación esencial entre ellos, el vínculo que hace posible la ciencia y la poesía. Es como la «trompeta de la mañana» de «Creencias de verano» que:

…supone que

existe una mente, consciente de su división, consciente

de que llora como un clarín, del modo de su dicción

como un personaje entre la multitud:

la mente del hombre se hace más venerable en lo irreal.

Es decir, que el amanecer presupone un espectador que pueda apreciarlo en toda su gloria.

Por tanto, no se debe interpretar que la canción de la cantante no es más que una ficción: es una respuesta creativa a algo – el mar– con lo cual la mente de la cantante guarda una profunda relación de afinidad. Por otra parte, esa afinidad no es la participación mística de Nietzsche o de Heidegger, que pensaban que el «mundo» o el Anima Mundi se comunica con una mente que ha logrado suspender la conciencia de sí misma, lo que Nietzsche definía como el principium individuationis, es decir, «el principio de individuación»:

No era máscara el mar. Tampoco lo era ella.

Agua y canción no eran un sonido fundido

aunque lo que cantaba fuese lo que ella oía,

pues su canción brotaba palabra tras palabra.

Pudiera ser que en todas sus frases se agitaran

las oprimentes aguas y el viento jadeante;

pero era a ella y no al mar a quien oíamos.

Ni a la cantante ni a los que escuchan su canción tienen que reprimir su conciencia o su individualidad. No obstante, al experimentar la canción, ambos se transforman.

En «La figura del joven como poeta viril», Stevens afirmaba que los poemas son representaciones de una «aspiración», no de una «inspiración». Además, señalaba que la percepción poética «no es exactamente idéntica, pero tampoco totalmente opuesta» a la percepción mística. Al igual que el místico, el poeta intenta alcanzar algo «distinto de nosotros». Cuando escribe un «poema esencial», se produce, a juicio de Stevens, una «transformación», es decir, «una cosa que se transmite por sí sola al lector». A modo de ejemplo, Stevens menciona la experiencia de leer The Faerie Queene «día tras día»; al final, afirma, «acaba apoderándose del lector y… lo naturaliza en su propia imaginación y allí lo pone en libertad» (Kermode, ed., p. 673). Algo parecido ocurre con la cantante y los que la escuchan: empiezan a ver la escena como si estuviera modulada por la imaginación de la cantante, expresada en forma de canción.

Por tanto, al igual que Fernández, en «La idea de orden en Key West» Stevens sitúa la personalidad de la cantante en el lugar más destacado. Pero, como sucede siempre en la obra de Stevens, no parece que el poema aborde un ningún momento cuestiones morales o éticas (palabras como «pecado», «mal» e incluso

«moral» apenas aparecen en la poesía y en la prosa de este autor). En lugar de plantear la pregunta moral «¿Cómo podemos vivir conforme a la virtud?», el poema pregunta, «¿Hasta qué punto inventamos el mundo que conocemos?» y «¿Hasta qué punto la realidad exterior controla, dirige y limita nuestra invención?» No son preguntas éticas, sino epistemológicas y ontológicas.

Huelga decir que la respuesta que elijamos para contestar a estas preguntas epistemológicas y ontológicas tendrá implicaciones éticas: esto es precisamente lo que quería decir Eliot cuando advertía que las experiencias místicas no garantizan un comportamiento ético. Si «nuestra propia existencia» es la «realidad primordial», entonces, ¿qué nos salvará del relativismo ético o del solipsismo? Eliot le dedicaba bastantes páginas a esta pregunta en su tesis doctoral. Como hemos visto, Eliot adoptó un relativismo cognitivo, pero llegó a la conclusión de que, aunque la mente tenga que enfrentarse con mundos «discordantes e incompatibles», es capaz de pasar «de dos o más puntos de vista opuestos a uno superior que en cierto modo los incluye y los transmuta». Si bien «cada centro de la experiencia es único», podemos no obstante postular la existencia de una perspectiva trascendental que contiene todas esas experiencias únicas (Knowledge and Experience, p. 149). Con todo, al admitir que cada conciencia individual asimila el mundo de una manera específica, reconocía que era posible una aprehensión creativa similar a la de la cantante de Stevens.

En «Key West», Stevens se interesaba por la dinámica del intercambio entre el sujeto que conoce y el objeto conocido, y el que se produce entre los distintos sujetos, es decir, la comunicación entre personalidades o almas. No le preocupaba tanto el contenido de lo que se conoce como la «fenomenología» –«lo que sienten»– los que experimentan esa asimilación transformadora del mundo experimentado. En su tesis, Eliot se preocupaba más por la naturaleza del alma, el yo, la personalidad (términos que no cuadraban con sus ideas) que intervienen en la experiencia: «Si bien un alma puede experimentar dentro de sí muchos centros finitos, se debe considerar que la propia alma es en un sentido amplio un centro finito. Cuanto más tiene de personalidad, más armoniosa e independiente es, más se puede decir de un modo definitivo que posee un ‘punto de vista’. Un punto de vista en relación con el mundo social. En una palabra, allí donde hay unidad de conciencia, se puede decir que esta unidad es un centro finito. Sin embargo, ni el término ‘alma’ ni el término ‘yo’ es nunca idéntico al término ‘centro finito’» (Knowledge and Experience, p. 148).

Es difícil determinar de qué estamos hablando exactamente en este baile de

términos que coinciden en parte pero que, de alguna manera, siguen siendo distintos. Es evidente que el «centro finito» es el yo que experimenta. El problema es en que debe existir una realidad anterior y posterior a esa experiencia (parece ser que los distintos tipos de experiencia representan distintos centros finitos). Por tanto, Eliot y Bradley afirman que esa realidad es el «alma». Un bebé recién nacido, por ejemplo, posee un alma anterior a cualquier experiencia, pero eso no implica que el alma sea innata, como afirma Wordsworth en su «Oda a la inmortalidad», ni que esta alma sobreviva a la muerte. El alma es, sencillamente, la realidad necesaria desde el punto de vista lógico que recibe la experiencia. El yo es sin duda un producto del alma y de sus experiencias, y la personalidad es la cara pública del yo.

Aunque Eliot sostenía que «cada centro de experiencia es único», añadía la siguiente salvedad: «sólo es único en relación con el significado común» (p. 149). Ese matiz exige que cualquier asimilación individual de la experiencia debe quedar subsumida bajo otro significado más general, y, por tanto, la percepción y los sentimientos personales de un individuo, o «centro finito», son meramente contingentes y deben quedar incluidos bajo un esquema: «Y en la medida en que el centro finito es una experiencia, mientras que el yo es sólo un aspecto de esa experiencia, y además contiene y armoniza varias experiencias, podemos decir que el yo es menos y a la vez más que ese centro, y es ideal. Por esta razón, es más correcto decir que un yo pasa de un punto de vista a otro… Por tanto, debemos concluir que los centros finitos son insensibles. La identidad que encontramos en todas partes es ideal, mientras que los centros son reales» (p. 149). Un «centro finito», por tanto, no es el yo que experimenta, sino cada experien- cia que recibe el «yo». Y esas experiencias son «impenetrables», es decir, no pueden ser revisadas o alteradas por la contemplación ni por el recuerdo. Son como los «sitios en el tiempo» de Wordsworth, fragmentos de experiencia que no se desprenden del yo ni se alteran con el tiempo o el recuerdo reiterado.

Si consideramos que la cantante de Stevens es un «centro finito» bradleiano y que el paseo por la orilla mientras entona su canción representa la armonía de las dos experiencias, el sonido del mar y la canción, entonces se puede interpretar que el poema es una refutación de la teoría monádica y leibniziana de las experiencias impermeables de Eliot,[166] aunque, por supuesto, es imposible que Stevens tuviera en mente la tesis de Eliot cuando escribió el poema:

Si escucháramos sólo la oscura voz del mar

alzada o coloreada por numerosas olas,

si fuera sólo la externa voz de cielo y de nube,

de corales hundidos con murallas de agua

por muy clara que fuese, sería un aire profundo,

el habla palpitante del aire, un sonido

estival repetido en un largo verano

solamente un sonido. Pero era algo más,

algo más que su voz, que la nuestra, enredada

en los saltos fútiles de las aguas y el viento,

distancias teatrales, sombras de bronce unidas

en altos horizontes, atmósferas inmensas

de mar y cielo. (vv. 21-33)

Está claro que la experiencia de la cantante y la del narrador se encuentran entrelazadas, y que, por tanto, vulneran el postulado de Eliot, según el cual «los centros finitos son impenetrables». El paisaje marino afecta tanto a la cantante como al narrador, pero aquélla expresa su experiencia en su canción, y por tanto altera la percepción de la escena del narrador, y la de Fernández. La dinámica de la relación que tiene lugar entre las almas o las mentes es compleja y contraviene la teoría epistemológica de la tesis de Eliot. Que la canción de la cantante exprese su experiencia personal, interior, se encuentra en perfecta sintonía con la visión de Eliot, pero que altere la experiencia personal, interior, de los que la escuchan no encaja con sus teorías. A pesar de los enfoques epistemológicos opuestos que se expresan en «Key West» y en la tesis de Eliot, las similitudes son tan llamativas como las diferencias. Ambos adoptan una postura relativista,

pues presuponen que cada individuo experimenta el mundo de un modo único y, por tanto, que el «conocimiento» del mundo depende absolutamente del sujeto que conoce.

Este relativismo cognitivo –o «perspectivismo»– era una postura endémica en la filosofía de finales del siglo XIX y principios del XX que atormentaba a los filósofos de la Universidad de Harvard. Comprometidos con «una visión religiosa del universo», los eruditos de Harvard recurrieron a una variedad pragmática del relativismo para evitar esta postura.[167] Eliot heredó ese relativismo, pero intentó eludirlo o trascenderlo, descartando sucesivamente las ideas de Bergson, Bradley y Russell, hasta que encontró un hogar en la religión anglicana. Stevens también estaba desencantado con el relativismo de Harvard, pero eligió un camino distinto para evitarlo. Se podría decir que intentó superar el escepticismo del relativismo abrazándolo y revistiéndolo con el atavío de la imaginación poética. Como señalaba en el «Soliloquio final del amante interior», la formulación más directa de esta estrategia, «Decimos que la imaginación y Dios son uno…» (Letters, p. 701, n 3). Los puntos suspensivos son de Stevens, y con ellos quizá pretendía invitar a futuras revisiones. El poeta le explicó al editor de la Hudson Review, la revista donde se publicó este poema por primera vez, que «las implicaciones de esta afirmación las desarrollaré en un futuro».[168]

En 1926, cuando escribió la reseña de Messages, Eliot ya había dejado de lado el escepticismo, el relativismo y el humanismo. Pero en 1920, cuando todavía se debatía entre el humanismo y el anglicanismo, insistía en establecer una marcada distinción entre arte y filosofía. Creía que abandonar esa distinción equivalía a sustituir la emoción por el pensamiento, al menos para aquéllos que proponían mezclar el arte y la filosofía:

En las obras de Maeterlinck y Claudel, por un parte, y en las de Bergson, por otra, encontramos esa mezcla de géneros que le encanta a nuestra época. Toda obra de la imaginación debe contener una filosofía; y toda filosofía debe ser una obra de arte: ¡Con qué frecuencia hemos oído que Bergson es un artista! Es una alabanza de sus discípulos. Lo que es discutible es lo que la palabra «arte» significa para ellos. Ciertas obras filosóficas pueden llamarse obras de arte… Pero no es esto a lo que se refieren los admiradores de Bergson, Claudel o Maeterlinck… Se refieren precisamente a lo que no está claro, a lo que no es más que un estímulo emocional. Y como la mezcla de pensamiento y visión, al

sugerir ambos, aporta más estímulos, tanto el pensamiento claro como la exposición clara de objetos concretos deben desaparecer. («La posibilidad de un teatro poético», p. 445. Cursiva añadida. También aparece en El bosque sagrado, p. 66).

Stevens se encontraba más bien al otro lado de esta frontera. En la conferencia que dictó en Mount Holyoke, en 1943, «La figura del joven como poeta viril», defendía precisamente la postura que Eliot rechazaba: «Debemos concebir la poesía», decía, «como, por lo menos, igual que la filosofía», y dado que «esperamos de las ideas racionales que satisfagan a la razón», también esperamos «que las ideas imaginativas satisfagan a la imaginación». La meta del poeta, añadía, es «lograr una poesía que satisfaga tanto a la razón como a la imaginación». Y luego concluía, con cierta malicia: «si el fin del filósofo es la desesperación, el fin del poeta es la realización… Así pues, la poesía, que hemos venido concibiendo como al menos igual a la filosofía, bien puede ser superior. Pero el terreno de la definición casi es el terreno de la apologética. El aspecto de todo esto puede cambiar un poco si consideramos, no que aún no se haya encontrado una definición, sino que no existe ninguna» (Kermode, ed. p. 668). A través de la niebla de las evasivas de Stevens, se puede entrever que tendía a desdibujar las líneas que separan la filosofía y el arte, es decir, las que separan el pensamiento y la emoción, una postura contraria a la de Eliot.

Para 1926 las opiniones de Eliot se habían radicalizado todavía más. En su reseña de Messages criticaba a Middleton Murry, quien, de acuerdo con Bergson, afirmaba que la intuición era una variedad específica de inteligencia: «Al llamar ‘intuición’ a nuestra ignorancia, lo único que hacemos es complicarla, y, para cualquiera que haya leído a Santo Tomás o a Aristóteles, aunque sea de un modo superficial, el término ‘inteligencia’ es adecuado… [los sentimientos] se pueden entender, y a veces se entienden de forma inmediata mediante un examen; insistir en la función de otra facultad, la ‘intuición’, no es más que exigir un yuyu más potente y turífero.[169] Y creo que a Fernández, al igual que a Read, se le podría situar en el bando de lo que definimos como ‘inteligencia’ (The Criterion, 4, octubre de 1926, p. 757).

Stevens no utilizaba el término «intuición» para definir la comprensión del mundo que excede la razón, y prefería emplear la palabra romántica «imaginación» para definir más o menos el mismo fenómeno. Contraponía la

imaginación a la razón de un modo muy similar al que Murry contraponía la intuición a la inteligencia. En «La imaginación como valor», Stevens declaraba que «la razón se interpone entre» la imaginación «y la realidad por la que ambas andan luchando». Se trata de una lucha que sabemos que «continuará y que nunca tendrá un desenlace» (Kermode, ed., p. 729). Stevens no consideraba que la imaginación fuera una forma especial de acceder a la realidad, un rasgo que Murry sí le atribuía a la intuición. En otro pasaje posterior de «La imaginación como valor», por ejemplo, afirmaba que el comunismo era un buen ejemplo de producto de la imaginación. «El comunismo», señalaba, «no es la medida de la humanidad. Pero me limito a mencionarlo como fenómeno de la imaginación. Seguramente la difusión del comunismo demuestra imaginación en su máxima escala» (p. 730). Teniendo en cuenta que Stevens era contrario al comunismo, parece evidente que no consideraba que la imaginación fuera inmune al error, como se piensa que lo era la intuición bergsoniana.

La interpretación de la intuición de Murry era explícitamente bergsoniana. Fue Kant quien introdujo el concepto de intuición en la filosofía. Kant consideraba que la intuición era el arsenal del que se surtían las categorías innatas del tiempo y el espacio, de tal modo que la razón generara un mundo coherente a partir de fenómenos aparentemente aleatorios. Aunque la intuición kantiana era el armazón que necesitaba la razón para construir el mundo, no daba cuenta de su funcionamiento. Bergson alteró esta noción de un modo radical, pues consideraba que la intuición era semejante al instinto, una capacidad innata: «Cuando hablo de la intuición me refiero al instinto que ha devenido imparcial, consciente de sí mismo, capaz de reflexionar sobre el objeto que conoce y de ampliarlo de un modo indefinido» (Creative Evolution, p. 194). Bergson señalaba además que la creación y la valoración de las obras de arte demostraban que la facultad de la intuición existe y actúa del modo que él describía.

Eliot se desencantó con las ideas de Bergson mucho antes de que se iniciaran sus debates con Murry. Como observa Paul Douglass, en 1914 «Eliot ya había llegado a la conclusión de que Bergson era ‘un sofista que había inventado nuevas sensaciones a partir de la metafísica’. Decía que la ‘doctrina del tiempo’ de Bergson era ‘totalmente destructiva’, pues aseguraba que ‘todo se puede admirar porque nada es permanente’». Eliot utilizaba incluso el mismo término pedante que emplearía en la reseña de la obra de Fernández doce años después: «El poderoso amuleto de la fuerza vital es una flagrante superstición». Eliot criticaba entre otras cosas que, según Bergson, la conciencia era «una de las dos partes de la dicotomía [entre el idealismo y el realismo], y es además un absoluto

en potencia». «La filosofía de Bergson», afirmaba, «es al mismo tiempo una especie de pluralismo y una especie de realismo. Éste es uno de los aspectos de su teoría, el aspecto que he intentado subrayar, porque es el que quiero combatir» (Se cita en Douglass, p. 55). Para el joven Eliot, por tanto, el problema de Bergson era que consideraba que el pensamiento y el conocimiento estaban inmersos en el flujo del tiempo y la contingencia, y las ideas permanentes, irrefutables, no tenían cabida en su sistema. Era la misma objeción que planteaba su amigo Wyndham Lewis en Time and Western Man y en otras obras posteriores.

Tanto las críticas de Lewis como las de Eliot eran bastante injustas. Bergson, al igual que Eliot, no se conformaba con un mundo en el que todo fuera contingente y efímero. Su élan vital proporcionaba una dirección y un propósito al flujo perpetuo, aunque era imposible discernir hacia dónde se dirigía exactamente. A Eliot no le satisfacía esta solución al relativismo, y denunciaba que conducía «hacia lo absoluto», es decir, que no ofrecía una teoría auténtica, pues lo absoluto es incognoscible. Por tanto, rechazaba la filosofía de Bergson y afirmaba que era un «misticismo enclenque» (Douglass, pp. 60-61). Aunque en 1927 mostraba una actitud mucho menos desdeñosa hacia el misticismo, su postura en este punto era muy similar a la de 1914: «Cuando el señor Murry dice que la poesía es un sustituto de la religión y de la filosofía, que es una filosofía más elevada y una religión más pura, no sólo ofrece una visión falsa, a mi entender, de la filosofía y de la religión, sino también de la poesía» («Mr. Middleton Murry’s Synthesis», p. 344).

En un artículo anterior, «Romanticism and the Tradition», Murry declaraba que la poesía podía sustituir a la religión y a la filosofía, y celebraba con un tono humanista que la poesía hubiera liberado a los hombres de la represión del dogma religioso: «La conciencia moderna comienza históricamente con el rechazo del cristianismo organizado; comienza en el momento en que los hombres encuentran en su interior el valor necesario para dudar de la vida futura, y se liberan de la amenaza que representa el más allá para poder vivir esta vida de un modo más pleno. Fue necesario que el hombre alcanzara su plenitud, algo que sólo podía hacerse, como siempre, a través de la independencia y de la responsabilidad total. Lo único verdadero era lo que él sabía que era verdadero» (p. 277. Cursiva de Murry).

Fernández, un humanista declarado, suscribía la opinión de Murry en este respecto, aunque no insistía tanto en la muerte de Dios. Pero en lo que concierne

a la cuestión de la intuición / inteligencia, sus ideas se encontraban muy próximas a las de Eliot, pues sólo concedía un papel afectivo y heurístico a la intuición, e insistía en que, a fin de cuentas, la «conciencia» intuitiva y afectiva necesitaban en última instancia la confirmación del pensamiento racional. «De modo que siempre regresamos a este dilema: o bien no se puede considerar que la intuición cualitativa sea conocimiento, y no es más que un presentimiento del conocimiento basado en una impresión sui generis, o bien se justifica a sí misma transformándose en un conocimiento racional. En ambos casos, sea cual sea la inteligibilidad que hay en la intuición, representa el papel que desempeña la inteligencia discursiva en esta intuición» («A Note on Intelligence and Intuition», p. 336).

Por supuesto que no podemos afirmar que Stevens tuviera presentes estos artículos y reseñas cuanto escribió «La idea de orden en Key West». La relevancia de estos textos en relación con el poema estriba, sencillamente, en que abordan la misma cuestión: la relación entra la mente y el mundo exterior. La idea que me gustaría subrayar es que Stevens no analiza esta relación de un modo peculiar, sino que su postura debe interpretarse en el contexto de los debates epistemológicos de la época. El diálogo entre Eliot, Murry y Fernández no es más que una instancia de ese debate, un debate filosófico entre literatos. No existe ninguna razón concluyente para afirmar que Stevens siguió este debate, pero tampoco se puede descartar que lo hiciera. Es indudable que leía la Nouvelle Revue Française y que reconoció haber leído algunos de los artículos que escribió Fernández para esa publicación.

Si interpretamos «Key West» a la luz de los debates en torno a la intuición y la inteligencia, el poema se entiende mejor. Justo antes de dirigirse a Fernández, Stevens intenta expresar la relación que existe entre la canción, la cantante y el mar:

Era su voz la que tornaba

más intenso a ese cielo en su disipación.

Medía su soledad contemplando las horas.

Ella era la única hacedora del mundo

en que cantaba. Y cuando ella cantaba, el mar

perdía su identidad trasmutado en el ser

que ya era su canción, pues ella la compuso.

Nosotros, entretanto, al verla caminar

solitaria supimos que su único mundo

sería el que cantaba y que cantando hacía. (vv. 34-43)

En estos versos se afirma que la cantante ha asimilado de alguna manera el mundo externo –el mundo que se representa la mar– y lo ha transformado en una obra de arte. La obra de arte, por tanto, es un producto combinado de las percepciones y la «cognición» de la cantante, según la terminología de Fernández.[170] El poema «juguetea» con el carácter de esa «cognición» como un perro que juega con un hueso, y plantea implícitamente una serie de preguntas: «¿Es inteligencia o intuición, razón o imaginación?» «¿Es reflexiva o creadora?» Según la sencilla dicotomía que estableció M. H. Abrams en su merecidamente famoso estudio sobre la imaginación romántica, «¿Es la mente un espejo o una lámpara?»

El desafío concreto que Stevens le plantea a Fernández, sin embargo, no consiste en responder a esas preguntas, sino en explicar el efecto que la cantante ejerce sobre los que escuchan las «líneas mucho más espectrales» mientras contemplan y escuchan las «palabras de la mar». Aunque Fernández sostenía que era imposible comunicar el contenido de la poesía pura de Bremond, había abordado el problema de la comunicación de los sentimientos en «The Guarantee of Feelings and the Fitfulness of the Heart», el título inglés del ensayo en el que definía el sentimiento (sentiment) como «la posibilidad perpetua de crear copias que se ajustan a la acción de cierta pretensión, una posibilidad garantizada por la intuición de una resistencia interior». Fernández añadía que los «testigos sensoriales» tenían, por tanto, «un valor totalmente secundario».[171] Lo que quería decir Fernández es que los observadores adaptan los estímulos sensoriales a sus actitudes y expectativas preexistentes, lo que define como «la intuición de una resistencia interior» o «una pretensión». La cantante de «La idea de orden en Key West» también es un «testigo sensorial» que se ajusta a sus propias

«pretensiones»:

Pudiera ser que en todas sus frases se agitaran

las oprimentes aguas y el viento jadeante;

pero era a ella y no al mar a quien oíamos.

Pues ella componía la canción que cantaba.

El siempre encapuchado, grandilocuente mar

era sólo el lugar donde ella iba a cantar.

En este sentido, Stevens y Fernández están de acuerdo. Ambos creen, con Wordsworth, en el «poderoso mundo / del ojo y del oído, que ellos han creado a medias, / y que perciben» («Tintern Abbey», vv. 105-107). Aunque ninguno de estos dos autores admitiría que se trata de una creencia de índole «romántica», la semejanza salta a la vista.

Fernández intentaba encontrar una posición intermedia entre las tendencias de la intuición bergsoniana, que él consideraba místicas, y el riguroso empirismo de la cultura científica. En este respecto, su posición no era muy distinta de la de Stevens: «En mi opinión, las respuestas místicas son igual de importantes que las respuestas de los sentidos, pues no creo que los humanos puedan crear sentimientos a partir de las sensaciones. El problema se reduce a eso. Uno puede inducir sentimientos y obedecerlos sin ningún apoyo místico, con tal de que uno considere que todo lo emocional es ‘místico’– y uno puede [además] embellecer una sensualidad irrefutable con ayuda del misticismo» (Messages, p. 163).[172] Fernández traía a colación en este pasaje el problema que preocupaba a todos los interlocutores del debate: cómo encontrar un lugar para la emoción en la cognición sin adulterarla. Cuando se convirtió a la religión anglicana, Eliot abrazó la noción paulina y escolástica de la fe: una convicción que se siente de un modo profundo y que acepta la revelación divina sin tener en cuenta la confirmación racional o incluso la comprensión. El proyecto humanista de Fernández consistía en encontrar una alternativa laica a la fe que retuviera el

componente emocional de la «convicción que se siente de un modo profundo», pero sin apelar a una realidad o a un ser trascendental. La controversia entre Stevens y Fernández se basa, en mi opinión, en que aquél no estaba dispuesto a renunciar a lo trascendental –aunque tampoco a afirmarlo categóricamente–, un rasgo de su poesía que estudiaré en el capítulo dedicado a la poesía pura.

Estoy seguro de que Stevens habría suscrito la definición de fe del cardenal Newman que Fernández citaba en términos aprobatorios en otro de los artículos que se publicó en The Criterion con el título inglés «The Experience of Newman»: «La fe es un proceso de la razón en el que muchos de los fundamentos de la inferencia no se pueden mostrar, debido a que se basa en tal medida en el carácter de la propia mente, en su visión general de las cosas, en la forma en que calcula lo probable y lo improbable, en sus impresiones acerca de la voluntad de Dios, y en las anticipaciones derivadas de sus deseos propios e innatos, que al mundo siempre le parecerá irracional y despreciable; hasta que los acontecimientos lo confirmen» (pp. 100-101. Cursiva añadida). Creo que estas ideas son perfectamente compatibles con el pensamiento de Stevens, que estaba convencido de que podemos crear una ficción e investirla de fe. Fernández, en cualquier caso, consideraba que la caracterización de la fe que ofrecía Newman justificaba la fe en las ficciones: «¿No ven, no sienten que este fragmento de Newman adquiere su significado pleno cuando afirma que la fe se añade a la cognición, trasciende la experiencia, inventa, crea?.. Me da la sensación de que todo se explica si interpretamos que la fe es la señal de la disposición a crear aquello que todavía no existe. Somos tan débiles, estamos tan imperfectamente alejados del cristianismo, que nos resulta difícil concebir una fe que no nos relacione con una realidad real y protectora; y, para merecer esa protección, siempre estamos dispuestos a humillarnos, a despojarnos de nuestra esencia, a atribuir a unas manos invisibles el mérito de nuestro propio esfuerzo» (p. 101. Cursiva añadida).

Stevens, como la cantante de su poema, tenía sin duda «una disposición a crear aquello que todavía no existe», y no sería una tergiversación considerar que su carrera poética fue una lucha contra el alejamiento imperfecto del cristianismo. «Debo decir que tengo la costumbre de pensar en algún sustituto de la religión», le explicaba, como hemos visto antes, a Hi Simons. Y, aunque reconocía que «el humanismo sería el sustituto natural», no se conformaba con él. «Cuanto más profundizo en el humanismo, menos me gusta» (9 de enero de 1940. Letters, p. 346). Por esta misma razón, no estaba dispuesto a «atribuir a manos invisibles el mérito de nuestro propio esfuerzo», es decir, a defender que la inspiración del

artista tenía un origen trascendental, fuera la divinidad o el élan vital.

Quizá Stevens carecía del valor necesario para «reverenciar ante el altar lo que sus propias manos han creado», como afirmaba Russell; y para, «impasible ante el imperio de los cambios, conservar la mente libre de la tiranía caprichosa que rige su vida exterior». Fernández recomendaba algo muy similar, y señalaba: Tengamos por una vez el valor necesario para devolver a la nulidad al lugar que le corresponde, a la realidad al lugar que le corresponde, para crear la plenitud en nuestro interior y el vacío a nuestro alrededor. Examinemos nuestro escepticismo hasta descubrir la raíz de nuestra fe. ¡Qué digo! En cuanto alcanzo la profundidad de mi ser me siento animado a tener esperanza, voluntad, a creer en un mundo diferente del que me rodea, en un ser distinto de mí (p. 101. Cursiva añadida).

Al igual que Fernández, Murry denunciaba desde las páginas de The Criterion que los que se aferraban al cristianismo, como Eliot, Chesterton y Maritain, no tenían el valor de los que afrontaban la muerte de Dios. El siguiente pasaje despectivo se basaba en el positivismo de Auguste Comte[173]: «Estoy seguro de que el señor Eliot encuentra el mundo, pasado y presente, realmente árido, si sólo puede admirar aquello en lo que cree… puede que me compadezca de él por estar condenado a vivir en un mundo en el que todo avance del conocimiento actual aniquila un logro pasado. Para él, y esto es triste, el universo de las ideas será también ‘rojo en diente y garra’. Debe de ser terriblemente deprimente vivir bajo la amenaza perpetua de no poder admirar mañana lo que uno ha admirado hasta hoy» (Murry, «Concerning Intelligence», p. 532).

La cobardía intelectual ante los avances del conocimiento humano que planteaba Murry era una de las injurias más habituales que los humanistas esgrimen contra los creyentes religiosos. Eliot no respondió a la acusación de Murry, pero solía afirmar que la fe nunca es absoluta, sino que siempre deja espacio para la duda. En las Clark Lectures, que dictó antes de convertirse, defendía una fe modulada por la cultura: «La fe es algo muy distinto en el siglo XIII, en el XVII y en el XIX» (Schuchard, Varieties, pp. 222-223). Y en «A Note on Poetry and Belief», un ensayo que escribió poco antes de recibir el bautismo, todavía consideraba que «la duda y la incertidumbre son simplemente un tipo de fe» (p. 16).

Por sorprendente que parezca, da la sensación de que, para Eliot, la fe era más importante que el objeto de la fe. En el «Commentary» de The Criterion de abril de 1933, establecía una distinción entre la fe y la incredulidad, e indicaba que le

profesaba más respeto a las creencias equivocadas, como el comunismo, que a la incredulidad o al escepticismo de sus «Hombres Huecos» o de Russell (El origen de estos comentarios era el escepticismo de André Gide y de Anatole France. La «batalla» a la que alude Eliot es la lucha contra la duda):

La única manera de poner fin a la batalla, si aguantamos con vida hasta el final, es la santidad; la única forma de evadirse es la estupidez, y la estupidez, para la mayoría de la gente, es sin duda la mejor solución al problema de pensar; es mucho mejor ser estúpido en la fe, aun en una fe estúpida, que ser estúpido y no creer en nada. Para una minoría, el primer paso consiste en encontrar la fe menos increíble y vivir de acuerdo con ella durante un tiempo; y eso es en sí incómodo;[174] pero con el tiempo acabamos percibiendo que la alternativa es aún más incómoda… Anatole France tenía su «filosofía de la vida», si quieren; pero una filosofía de la vida que no implica sacrificio alguno no es en definitiva más que una excusa para ser el tipo de persona que uno es. Les tengo, a consecuencia de estas reflexiones, mucha simpatía a los comunistas de los que me he ocupado en estas líneas; me atrevería a decir, incluso, que, al ser la fe del momento, sólo hay un reducido número de personas que han obtenido el derecho a no ser comunistas. («A Commentary», The Criterion 12, abril de 1933, pp. 472-473. Cursiva añadida).

El humanista Fernández estaba dispuesto a abandonar la fe en una realidad trascendental, y en este punto se diferenciaba claramente de Eliot; pero su deseo era conservar una creencia injustificada (es decir, una fe) –aunque no tuviera un objeto determinado–, y en eso estaba de acuerdo con Stevens. Cuando Stevens hablaba de la «ficción» se refería a la creencia en «un mundo distinto al que me rodea». Esta ficción es, además, lo que la cantante de «Key West» crea para sí misma y para los que la escuchan. Sin embargo, como hemos visto, Stevens se desmarcó del humanismo y es evidente que en «Key West» encontramos cierto desacuerdo implícito entre su versión del humanismo y la de Fernández.[175] La versión de Fernández no puede dar cuenta del modo en que la «ficción» de la cantante –su canción– altera la percepción de los que la escuchan. Pero creo que la diferencia es aún más pronunciada.

Para Stevens, la ficción es el producto de una «transacción» entre la imaginación

de un individuo y el mundo exterior; es decir, no es una mera creencia injustificada, sino una creencia ocasionada –aunque no causada– por el intercambio entre la mente y el mundo, un mundo del cual la mente forma parte. En una palabra, la ficción es similar a una hipótesis científica: una fórmula basada en la experiencia. La hipótesis científica debe ser probada para determinar si se adecúa a la experiencia, y siempre puede ser revisada o refutada a la luz de nuevos datos. La única prueba de la ficción poética es el pulso de sus lectores. No se puede falsar, porque no afirma verdad alguna. Como observaba Sir Philip Sidney en su famosa «defensa de la Poesía», «el poeta nada afirma, y por tanto nunca miente». Pero sí se puede abandonar a la luz de un cambio de creencias o de normas culturales.

Stevens insistía en esta propiedad de la ficción poética en todos sus poemas importantes, pero se mostraba cauto, incluso esquivo, en los ensayos que publicó. La expresión más clara de esta idea la he encontrado en la correspondencia inédita que mantuvo con Henry Church y que hemos analizado más arriba. En una carta fechada el 19 de abril de 1943, Church citaba (en alemán) el aforismo 34 de Más allá del bien y del mal de Nietzsche: «¿Por qué el mundo que nos concierne –no iba a ser una ficción? Y a quien aquí pregunte: '¿es que la ficción no procede de un autor?'– ¿no sería lícito responderle francamente: por qué? ¿Acaso ese 'procede' no es parte de la ficción?».[176] No es de extrañar que Church pensara que este fragmento sería del agrado de Stevens, pues Nietzsche afirma precisamente lo mismo que declaraba el poeta una y otra vez: que el mundo que conocemos es el mundo que creamos, una ficción. Pero Nietzsche va más allá, y desprecia la hipótesis que afirma que detrás del mundo hay una inteligencia creadora, similar a la inteligencia humana que se oculta detrás de las obras de arte, porque considera que es demasiado ingenua.

A Stevens le ofendió que a Church se le hubiera podido ocurrir que él iba a estar de acuerdo con el aforismo de Nietzsche. Consideraba que era una variedad de humanismo y, por tanto, lo rechazaba:

La Fiktion de la que se habla en el aforismo 34 expresa la idea convencional de que el mundo sólo existe en la mente. Así considerada, es una cosa irreal, en la cual la lógica no tiene cabida. Teniendo en cuenta que el Urheber [«originador», el autor de la experiencia] es una proyección de la lógica, es fácil descartarlo una vez que se ha descartado la lógica…

Se trata de una ficción bastante distinta de la de las NOTAS, aunque es cierto que se encuentra presente en las NOTAS. Se nos da a elegir entre dos ideas: la idea de Dios y la idea de hombre. El propósito de las NOTAS es postular la posibilidad de una tercera idea: la idea de que existe un ser, un estado o una cosa que son capaces de crear ficciones y que son el objeto de la fe para compensar ese aspecto del humanismo que es su principal defecto (21 de abril de 1943. Huntington, WAS 3512. Las «NOTAS» son las Notas para una ficción suprema. Cursiva añadida).[177]

Stevens pensaba, con razón, que el argumento humanista se reduce a la elección entre Dios y el hombre, y afirmaba además que la única opción racional es la del hombre. Pero rechazaba esta disyunción excluyente, y proponía una «tercera idea» alternativa, la que afirma que el «objeto de la fe» es un «ser o estado capaz de crear ficciones». Parece ser que la teoría de Stevens es de corte fenomenológico, es decir, que lo verdaderamente importante es el estado de «creer en», no la existencia o no existencia de aquello en lo que se cree. Mientras se trate de una fe genuina, no importa si existe una realidad que se adecue a ella.

Así descrita, la posición de Stevens parece muy cercana al solipsismo. Su «ficción» no se define en virtud de su carácter de invención, y por tanto no es «verdadera». La verdad o falsedad de una ficción es irrelevante. La característica que la define es que es un «objeto de fe». La idea implícita es que algunas de nuestras creencias son verdaderas y otras falsas, pero no podemos distinguir las unas de las otras de un modo irrefutable. Al igual que el pragmatismo, la postura filosófica de Stevens se basa en un agnosticismo fundamental: no niega que podamos acceder al conocimiento de una realidad trascendental, pero sí que podamos tener un conocimiento irrefutable de cualquier cosa. En la actualidad, casi todo el mundo[178] admite que los seres humanos no podemos conocer el mundo de un modo irrefutable. El nuestro es un conocimiento indirecto, basado en inferencias y, por tanto, un conocimiento limitado. La totalidad de nuestro conocimiento es, en ese sentido, una ficción, una imagen construida o diversa. Dado que no disponemos de medios irrefutables para distinguir lo verdadero de lo falso, corremos siempre el riesgo de creer en lo que no es cierto. De este modo, la marcada línea que establece el positivismo entre el conocimiento empírico (científico) y la creencia emocional desaparece.

Stevens aceptaba la idea escéptica de que no podemos tener un conocimiento irrefutable y le daba un giro inesperado. En lugar de llegar a la conclusión, como hicieron Derrida y sus seguidores, que dado que nada es seguro, todo es igual de falso, Stevens afirmaba que las creencias injustificadas pueden estar, después de todo, bien fundadas; podría darse el caso de que las ficciones que creamos acaben siendo verdaderas, como afirmaba Newman en el pasaje que citaba Fernández. Las ficciones de Stevens, por tanto, no son quimeras, sino meras hipótesis o invenciones. Sin duda, las invenciones pueden ser reales –tan reales como los tostadores eléctricos– y pueden ser tan útiles como estos electrodomésticos. Y huelga decir que, a lo largo de la historia, todas las culturas humanas que conocemos se han basado en creencias, creencias que hoy en día consideramos que son falsas en su mayoría. Stevens creía que el hombre moderno está condenado a creer en lo que sabe que es una ficción, una invención humana. Pero, a diferencia de los humanistas, insistía en que debería considerarse que las ficciones del poeta sobre lo trascendental son aproximaciones a la verdad, similares a hipótesis científicas. Sin duda, las ficciones poéticas se basan en la experiencia del mundo –«las oprimentes aguas y el viento jadeante»– tanto como las ficciones científicas. La diferencia estriba en que las ficciones poéticas expresan nuestras relaciones emocionales y estéticas con el mundo, no sólo –de hecho, ni siquiera– nuestra relación instrumental.

Aunque es cierto que nunca llegó a afirmarlo explícitamente, creo que Stevens quería conservar la «ficción» (creencia) religiosa que afirma que hay algo «más allá de nosotros». En «A Collect of Philosophy», Stevens intentó articular esta idea, pero, como le confesó a Barbara Church, no estaba satisfecho con este ensayo: «Cuando lo terminé estaba bastante emocionado. Pero siempre que lo vuelvo a leer me parece que cojea; y la idea fundamental que quería expresar, que la poesía es superior a la filosofía porque a ella y no a la filosofía le debemos la idea de Dios, no me parece tan importante» (2 de octubre de 1951, Letters, p. 729). Bastante antes, en una charla que dictó en Harvard el 8 de diciembre de 1936, «The Irrational Element in Poetry», había definido lo irracional como «la transacción entre la realidad y la sensibilidad del poeta de la que surge la poesía» (Kermode, ed., p. 781). De acuerdo con la definición de intuición de Bergson,[179] Stevens reconocía que esta transacción era en cierto sentido «mecánica»: «Si todos somos mecanismos biológicos, cada poeta es un mecanismo poético. En la medida en que lo que crea es mecánico y no puede modificarlo, es irracional» (p. 784).

Fernández no se atrevía a ir tan lejos. En «La Garantie des sentiments et les intermittences du coeur» rechazaba «la voz del mecanismo del cuerpo»: «Es muy peligroso comenzar con el análisis de las manifestaciones sensoriales y afectivas de los sentimientos, que no son más que un aspecto de éstos, en lugar de empezar por lo más importante; y dado que uno encuentra estas manifestaciones en muchos trastornos mentales, en casi todos los trastornos nerviosos, y en los que podríamos llamar episodios de desmayo, podemos decir que más que orientarnos en el estudio de los sentimientos son trampas que lo obstaculizan. Si las escuchamos, lo único que oímos es la voz del mecanismo del cuerpo»[180] (Cursiva añadida). Aunque Stevens nunca abordó directamente la cuestión de la psicopatología, se desmarcaba del automatismo de los surrealistas. «Quizá [el poeta] pueda modificar [lo que crea]», añadía Stevens en «The Irrational Element in Poetry», «a través de un esfuerzo de la voluntad» (Kermode, ed., p. 784). La facultad encargada de llevar a cabo la «transacción entre la realidad y la sensibilidad del poeta» es la imaginación, como explicaba Stevens en «A Note on 'Les Plus Belles Pages'»: «La interrelación entre la realidad y la imaginación es la base del carácter de la literatura». Pero eso no era suficiente. Stevens enumeraba otros dos rasgos de la literatura, «la interrelación entre la realidad y las emociones», que es «la base de la vitalidad de la literatura», y la interrelación «entre la realidad y el pensamiento», que es «la base de su poder» (Kermode, ed., p. 867). Por tanto, podemos deducir que la ciencia y la filosofía son inferiores a la literatura por su falta de emoción, y que la religión lo es por la falta de razón.[181]

Stevens desarrollaría esta teoría quince años después, en «Two or Three Ideas». En este ensayo argumentaba que el dilema moderno era el dilema de la «incredulidad», y sólo el poeta podía solucionarlo. «En una era de incredulidad, o lo que es lo mismo, en una época dominada por el humanismo en cualquier de sus formulaciones, el poeta tiene que proporcionar las satisfacciones de la fe, en su medida y en su estilo. En la medida en que puede indicar que la figura del filósofo, la del artista, la del profesor, la del moralista y otras, incluida la del poeta, son, en una época como esa, figuras de una importancia acrecentada por las exigencias del individuo y la sociedad» (Opus Posthumous, pp. 259-260. Cursiva añadida). Stevens y Eliot pensaban de un modo muy parecido en este sentido. Ambos creían que la fe es necesaria para alcanzar una sociedad saludable, aunque Eliot interpretaba esta cuestión en unos términos más geopolíticos que Stevens.

Stevens jamás escribió un texto comparable al comentario de Eliot sobre el

infame Tratado de Múnich que firmó Neville Chamberlain en septiembre de 1938, en virtud del cual se le entregaron a Hitler los Sudetes checos a cambio de «la paz en nuestro tiempo». Pocos meses después, en marzo de 1939, antes de que estallara la guerra, Eliot atribuía la cobarde traición de los checos a la ausencia de creencias arraigadas en Gran Bretaña y en Francia:

El sentimiento nuevo e inesperado es el sentimiento de la humillación, que parece exigir un acto de contrición personal, de humildad, de arrepentimiento y de enmienda; estamos profundamente implicados en lo que ha sucedido; tenemos que sentirnos responsables… Se ha puesto en duda la validez de la civilización. No tenemos convicciones semejantes, no tenemos ideas para responder u oponernos a las ideas contrarias a las nuestras. ¿Se puede apoyar nuestra sociedad, que siempre ha estado tan segura de su superioridad y rectitud, que ha confiado tanto en sus premisas superficiales, en algún principio más sólido que un conglomerado de bancos, compañías de seguros e industrias? ¿Poseemos una creencia más esencial que la fe en los intereses compuestos y en la conservación de los dividendos? (The Idea of a Christian Society, p. 51)

Eliot reaccionó de este modo al acuerdo de Múnich porque estaba convencido de que las sociedades necesitan creer en algo. Pero situaba la creencia en un contexto sociopolítico, y señalaba que el sistema de creencias nazi había fortalecido a Alemania, mientras que el sistema de «creencias» liberal y escéptico de Gran Bretaña y de Francia les había debilitado.

Hay que reconocer que estas ideas se encuentran muy próximas a la visión de los fascistas y los marxistas, que afirmaban que las democracias liberales y burguesas se encontraban arruinadas desde el punto de vista moral e intelectual. Dado que Eliot establecía un contraste entre las profundas convicciones de los nazis y la falta de fe de los ingleses y los franceses, uno se siente tentado a acusarle de admirar el nazismo. Pero lo que quería decir Eliot es que una creencia profunda en algo que se encuentra más allá de uno mismo es esencial para tener una sociedad fuerte. Por supuesto, la naturaleza de esa creencia determina la salud o la patología de esa sociedad, y la Alemania nazi fue sin duda el caso más claro de patología de masas que uno puede encontrar.[182]

La única reacción de Stevens al estallido de la guerra que he encontrado es una carta que le escribió el 20 de septiembre de 1939, aproximadamente dos semanas antes de que Inglaterra y Francia le declararan la guerra a Alemania (el 3 de septiembre), a su amigo Leonard van Geyzel, que vivía en Ceilán. A Stevens le horrorizaba «que pudiera ocurrir algo así». Pero en lugar de indignarse, como Eliot, expresaba su deseo de aislarse. «En esta ocasión, un sentimiento profundo e intenso me anima a permanecer al margen» (Letters, p. 342). Ese mismo año, antes de que los alemanes invadieran Francia, Stevens citaba con aprobación una frase que había leído en un periódico francés, «la importancia primordial de los valores espirituales en tiempos de guerra», y reflexionaba acerca del impacto de la guerra en la práctica de la poesía: «Quizá la búsqueda cotidiana, ordinaria de la mente romántica recibe la recompensa demasiado pequeña de encontrar lo que llama realidad». La cercanía de la muerte, a su juicio, podía animar a un soldado a buscar cierto tipo de creencia: «Pero si uno está jugando a las damas en algún lugar de la Línea Maginot, esperando a que le llamen en cualquier momento para cumplir una misión que puede ser la última, quizá uno dedique bastante tiempo a reflexionar para comprender esta situación, para asumir que es una situación inevitable e incuestionable». «Supongo que, en última instancia, mi objetivo primordial es precisamente razonar de esa manera», añadía (Letters, p. 346).[183] Stevens, por tanto, se centraba en las consecuencias que tendría la guerra para las creencias del individuo, no en las cuestiones sociales y culturales más generales que preocupaban a Eliot. Esta respuesta es compatible con la creencia de Stevens de que el papel del poeta no consistía en ofrecer una orientación social y política, sino en «proporcionar las satisfacciones de la fe, en su medida y en su estilo»[184] (Opus Posthumous, p. 260).

Podemos suponer, por tanto, que es la «medida» o el ritmo y el estilo de la cantante de «Key West» lo que transforma el paisaje, no sólo para ella, sino para todos los que la escuchan. Como hemos visto, el desafío que Stevens le planteaba a Fernández consistía fundamentalmente en explicar cómo esa transformación –o recreación– que provoca la cantante puede también transformar el mundo para el que la escucha. La hipótesis de Stevens es que se produce cierta comunión general, aunque no se trata del «alma del mundo» que Fernández ridiculiza. El tema del poema no es por tanto «¿Cómo creamos el mundo que percibimos?» sino más bien «¿Cómo puede el artista comunicar su conciencia alterada a su público?» Stevens estaba convencido de que ella puede comunicar su experiencia, pero nunca consiguió teorizar esta comunicación de un modo satisfactorio. Lo intentó, por ejemplo, en «La figura del joven como poeta viril», donde afirmaba que él mismo tenía la sensación de que su poesía

transformaba su experiencia personal del mundo: cuando un poeta compone un poema logrado, «comparte la transformación, por no decir la apoteosis, que realiza el poema», y añadía que la experiencia «le atormenta con la posibilidad de un remoto, de un vis o noeud vital místicos» (Kermode, ed., p. 673. Cursiva añadida).[185]

Fernández no abordaba directamente la cuestión de la transformación, pero ofrecía un modelo para la asimilación de la experiencia en el que asignaba a la inteligencia el papel de «procesar» las impresiones. Para él, era la intuición la que registra las impresiones, no la imaginación, que es lo que pensaba Stevens. La «pretensión» de la que hablaba Fernández es esa predisposición evolutiva de la mente humana a asimilar los estímulos sensoriales del mundo en el que ha evolucionado, lo que Bergson llamaba la «intuición». «¿Y de dónde procede», preguntaba Fernández, «la pretensión de la mente sino de un acuerdo entre ésta y la impresión, de la capacidad que tenemos para pensar este sentimiento, para asignar a las leyes de la inteligencia apropiadas esa impresión que imprime en nosotros una experiencia?» (Messages, pp. 163-164. Cursiva en el original).[186] Fernández asignaba un papel central al sentimiento («sentiment») en nuestra asimilación de la experiencia sensorial: «El sentimiento, por tanto, se sitúa en un nivel de conciencia intermedio, entre la actividad intelectual y las impresiones de los sentidos. Uno no puede afirmar que sea una verdad, pues se apoya en una intuición inefable que no se puede probar a través de la acción; pero tampoco se puede decir que sea un estado de receptividad puramente pasivo, pues participa de la actividad de la mente y le permite cumplir su función más importante, que es concebir el futuro con certidumbre» (Messages, p. 164. Cursiva añadida).[187]

Como buen humanista, Fernández necesitaba encontrar un fundamento laico que justificara el comportamiento ético. Y lo encontraba en «la sinceridad con uno mismo», una idea muy cercana al existencialismo: «El sentimiento es por tanto ante todo una respuesta de la totalidad de nuestro ser, que uno puede traducir indistintamente al lenguaje de la inteligencia o al de las sensaciones, pero del cual nuestros actos son los verdaderos signos, los únicos que permiten la medida exacta de su valor» (Messages, p. 164).[188] Stevens, por el contrario, se mostraba casi siempre indiferente en relación con las cuestiones éticas –se conformaba con los imperativos éticos que le habían enseñado en su infancia– pero no estaba satisfecho con las limitaciones laicas del humanismo, pues su intención era imaginar un mundo más allá de nosotros. Sin duda, por eso planteaba esta pregunta en «Key West»:

Decíamos ¿de quién es? Y es que también supimos

que habríamos de buscar ese espíritu siempre,

que siempre que cantase querríamos saber. (vv. 18-20)

El poema nunca responde esta pregunta, aunque se dedica a darle vueltas en los veintitrés versos siguientes, una reflexión que culmina con la pregunta que Stevens le plantea a Fernández. Como hemos visto, no le pregunta por la identidad del «espíritu», sino más bien por el extraordinario efecto que la canción provoca en los que la escuchan. Stevens concluye el poema –para frustración del lector– con una apóstrofe a Fernández:

Bendita ansia de orden, pálido Ramón, del hacedor

el ansia de ordenar palabras de la mar,

palabras de fragantes portales tenebrosos

y nuestras y de nuestros orígenes, en líneas

mucho más espectrales, desgarrantes sonidos. (52-56)

Es difícil saber si el «ansia de orden» es un atributo de Fernández y de la cantante o sólo de esta última.

En «The Guarantee of Feelings and the Fitfulness of the Heart», Fernández recae en el humanismo ateo convencional: «Porque un sentimiento auténtico nos enseña a pensar apropiadamente, del mismo modo que nos enseña a actuar bien, lejos de moderar el atrevimiento de la imaginación, se calienta al calor de una presencia inefable que le sigue en todos sus desvíos; no hay nada material que lo garantice, pero sabe cómo garantizarse a sí mismo, por su no sé qué de lo eterno,

que se manifiesta de forma insignificante; y uno podría decir que el sentimiento auténtico, sea cual sea, imprime el sello de la justicia en el acto más terrible»[189] (Messages, p. 165. Cursiva añadida). Pero Fernández ignora lo eterno, como Stevens y como la cantante, de modo que él también concluye su ensayo con una pregunta retórica acerca de lo espiritual: «Pero, yo me pregunto, ¿es posible considerar al hombre en su realidad, en toda su realidad, sin tener en cuenta sus tendencias espirituales? y ¿es que nadie se da cuenta de que estas tendencias, lejos de incorporarse al hombre desde fuera, como un cuerpo extraño que no altera en absoluto su constitución, desarrollan, ponen a prueba y modifican los aspectos más ocultos de la naturaleza del hombre; de que la más mínima aspiración de su naturaleza es una señal a partir de la cual una sutil codificación sabría sacar partido y que, por último, no sabemos bien qué es hasta que no sabemos lo que desea ser? (Messages, p. 168. Cursiva añadida).[190]

La frase en cursiva es muy similar a estos versos:

Pudiera ser que en todas sus frases se agitaran

las oprimentes aguas y el viento jadeante;

pero era ella y no el mar a quien oíamos.

Y el pasaje entero se puede interpretar como una versión en prosa del problema epistemológico que se aborda en el poema. Pero no creo que Stevens tuviera este pasaje en mente. De ser así, tendríamos que interpretar que el apóstrofe es una afirmación del acuerdo entre el narrador y Fernández, que es lo que sostiene Riddell. Pero creo que parece más lógico interpretar el poema como una refutación de la crítica de Fernández al movimiento de la poesía pura de «Poésie et Biographie». Lo que me gustaría que el lector sacara en claro del intricado análisis que acabo de exponer es que Ideas de orden es la obra que señala la madurez de la visión de la fe religiosa de Stevens, una madurez que implica el abandono del humanismo, y que «La idea de orden en Key West» anuncia este distanciamiento.

Aunque es imposible fechar con exactitud este giro intelectual de Stevens, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que se produjo en el periodo de entreguerras, y que, por tanto, coincidió aproximadamente con la conversión de Eliot. Ambos pensaron que el humanismo era la principal alternativa al cristianismo en la sociedad occidental de la época, y ambos pensaban que, sin embargo, no era una alternativa satisfactoria. La diferencia más importante entre estos dos autores es que Eliot buscó cobijo en el antiguo refugio de la religión, mientras que Stevens siguió buscando una solución estética y laica. El hecho de que decidieran seguir caminos distintos se puede atribuir en parte a la distinta categoría que le concedían a la ética y a la moral, y, por tanto, a la acción pública y política. Esa diferencia se puede ilustrar en cierta medida analizando la respuesta divergente de Eliot y Stevens a la noción de la poesía pura.

153Entre la carta que le escribió Latimer en 1933 y la aparición de Ideas de orden, Stevens publicó otros doce poemas, todos ellos incluidos en Ideas de orden.

154La mayoría de los comentaristas aceptan las declaraciones de Stevens, que desmentía cualquier relación de Ramón Fernández con este poema, y no especulan sobre la relevancia de las ideas de este pensador humanista, o bien cuestionan las declaraciones del poeta pero ignoran la posible relevancia del pensamiento de Fernández. Harold Bloom y Maria Irene Ramalho de Sousa también se desmarcan de esta corriente interpretativa.

Bloom interpreta la figura de Fernández en el marco general de su teoría, que afirma que se puede interpretar que la poesía de Stevens es un diálogo con sus precursores románticos: «Ramón Fernández no es, por supuesto, Dorothy [Wordsworth], y, por mucho que lo negara malhumorado, era un crítico moderno francés al que Stevens había leído. En cuanto formalista, Fernández tenía muchas cosas en común con Stevens… y Fernández era un detractor del Romanticismo, y, en este sentido, se puede considerar que era el equivalente galo de Eliot o de Tate» (p. 96). Al igual que Riddell, Bloom no aborda el humanismo de Fernández ni su filiación política de derechas.

De Sousa Santos no se interesa en el personaje histórico, y considera que se trata de una máscara que representa la insensibilidad del interlocutor. «Ramón Fernández interpreta el papel de testigo mudo, aburrido, indiferente que

contempla cómo el poeta se maravilla ante la imagen de la mujer como fuente misteriosa de poder, infinitamente deseable pero definitivamente ajena que él mismo ha creado», afirma en «The Woman in the Poem», p. 150.

Si bien Longenbach menciona que Eliot publicó a Fernández en el Criterion y también lo tradujo, nadie ha explorado la relación del poeta con Fernández.

155Fernández enumera tres razones que explican por qué no es comunista. La única que guarda alguna relación con nuestro estudio es la segunda. Como humanista, no puede aceptar la noción comunista de lucha de clases: «La seconde raison, c'est que l'idée d'une adhésion au communisme comporte à mes yeux une action de tous les instants, un dévoument total à la cause… Quand on défend comme moi un certain humanisme, fondé sur la croyance que l'homme est pour l'homme la plus haute valeur, et que l'humanité ne sera point égale à elle-même tant que tous les hommes ne seront pas humains, on ne saurait laisser triompher les gens qui pensent exactement le contraire sans encourir de déshonneur philosophique qui est peut-être le plus amer de tous les déshonneurs» (pp. 704-705).

156Measures fue traducido por Montgomery Belgion, un amigo de Eliot que también fue acusado de simpatizar con los nazis.

157He aquí la réplica de Fernández:

«Ne voit-il donc pas qu'en tâchant de donner son sens humain et dramatique à l'œuvre d'un poète on veut restituer à cette œuvre sa richesse et sa profondeur ? Ne voit-il donc pas que si la poésie est une libération spirituelle ce n'est pas en rompant ses attaches à la vie qu'on le prouvera, mais au contraire en montrant qu'elle intègre la vie en la surmontant ? («Poésie et Biographie», pp. 825-826) [¿No se da cuenta de que al intentar plasmar la sensación humana y dramática de la obra de un poeta, uno intenta devolverle a esa obra su riqueza y su profundidad? ¿No se da cuenta de que la poesía es una liberación espiritual que no rompe los lazos con la vida y las experiencias, sino que, por el contrario, demuestra que integra la vida a la vez que la trasciende?]

«Le drame personnel de M. Valéry, et celui de M. Bremond ont eu précisément pour effet de les détourner du dramatique, du psychologique, pour les enfermer dans la poésie ou dans la mystique pure. Son point de vue est un point de vue de rhétorique déguisé en point de vue philosophique» (p. 827) [El drama personal

de Valéry y el de Bremond consiste precisamente en que se han alejado de lo dramático, de lo psicológico, y se han encerrado en la poesía o en el misticismo puro. Su punto de vista es un punto de vista retórico disfrazado de punto de vista filosófico].

158«Dans toutes les sciences de l'homme aujourd'hui, de la sociologie à la médecine, la considération de l'histoire concrète et individuelle du sujet étudié prend une place de plus en plus importante, ce qui veut dire que toute connaissance humaine tend à devenir biographie» (p. 829).

159Jason Harding señala en The Criterion que «en 1927… tanto The Criterion como Adelphi estaban preocupados por las exigencias comerciales… La reanudación de la controversia entre Eliot y Murry, por tanto, le dio un impulso oportuno a ambas publicaciones. El debate de los clásicos y los románticos atrajo la atención de los círculos literarios londinenses. Más allá de ese ámbito, sin embargo, es poco probable que atrajera a muchos suscriptores».

La controversia entre clásicos y románticos incluía los siguientes artículos: Murry, «Towards a Synthesis», Criterion 5 (junio de 1927), pp. 294-313; Eliot, Reseña de Ludovici, Chesterton y Belloc, Criterion 6 (julio de 1927), pp. 69-71; Reverendo D'Arcy, «The Thomistic Synthesis and Intelligence», Criterion 6. 3 (septiembre de 1927), pp. 210-228; Eliot, «Mr. Middleton Murry's Synthesis» Criterion 6, 4 (octubre de 1927), pp. 340-347; Charles Mauron, «Concerning Intuition» Criterion 6,3 (septiembre de 1927), pp. 220-235, trad. T. S. Eliot; Ramón Fernández, «A Note on Intelligence and Intuition» Criterion 6 (octubre de 1927), pp. 332-339, trad. T. S. Eliot; Murry, «Concerning Intelligence» Criterion 6 (diciembre de 1927), pp. 524-533.

Después de esa controversia, tuvo lugar la controversia entre el humanismo y la religión. Una vez más, Eliot forzó a Murry, a Read y a Fernández a entrar en liza, y también a Norman Foerster, G.K. Chesterton y Philip Richards. Eliot publicó el ensayo «Second Thoughts about Humanism», en el Adelphi de Murry (Harding, pp. 37-39). Ambas controversias se solapaban, pues la noción de intuición –esencial en el romanticismo de Murry– también sustentaba su humanismo de corte espiritual.

160Fernández alude a este artículo sobre «su amigo T. S. Eliot» en «Poésie et Biographie». Puede tratarse de un aliciente para incluir el nombre de Fernández en la lista negra.

161«Les objections que soulève l’oeuvre de Proust, considérée comme analyse intégrale du cœur, comme révélatrice du fond de notre nature, peuvent être à mon avis réduites à deux essentielles : elle n’édifie point une hiérarchie des valeurs, et elle ne manifeste de son début à sa conclusion, aucun progrès spirituel» (Messages, pp. 147-148).

162«Le processus décrit par Newman et Meredith s’accomplit chez Proust dans un ordre inverse: garder une impression, pour eux, c’est transposer dans le ton de l’esprit une expérience concrète particulière, couper les amarres spatiales et temporelles de cette expérience, lui conférer la plasticité infinie d’une personnalité vivante en croissance perpétuelle» (p. 159).

Fernández compara este método válido con el método incorrecto de Proust: Pour Proust, c’est fondre entièrement son moi dans l’expérience, le déposer aux points du temps et de l’espace [p. 160] où elle a eu lieu, par suite le découper en morceaux dont chacun est identifié avec une expérience particulère et logé dans un coin du temps qui acquiert ainsi une fixité et une extériorité qui sont des caractères propres à l’espace (Messages, pp. 159-160). [Para Proust es sumergirse enteramente en la experiencia, situarla en las coordenadas temporales y espaciales en las que tuvo lugar, y después dividirla en fragmentos, cada uno de los cuales identifica con una experiencia particular y aloja en un rincón temporal, que así adquiere una permanencia y una exterioridad que son en realidad propiedades del espacio]. (Messages, pp. 159-160. Cursiva de Fernández).

163Quizá me esté desviando un poco del tema que nos ocupa, pero dado que los «sitios en el tiempo» de Wordsworth son anteriores a Proust, Eliot sin duda consideraba que la práctica de Proust era romántica y que, por tanto, había que evitarla.

Curiosamente, el propio Eliot confía en estos momentos, aunque toma la precaución de «liberar a la experiencia de sus lazos espaciales y temporales». Como es sabido, admite esta práctica en Función de la poesía y función de la crítica cuando plantea la siguiente pregunta: «¿Por qué, de todo lo oído, contemplado y sentido a lo largo de una vida, nos vuelven más a menudo que otras ciertas imágenes cargadas de emoción? El canto de un pájaro, el salto de un pez, en un cierto instante y lugar, el aroma de una flor, una anciana en un camino de montaña alemán; seis rufianes que juegan a los naipes, vistos a través de una ventana abierta, de noche, en una pequeña estación francesa de enlace

ferroviario donde había un molino: tales recuerdos acaso posean un valor simbólico, pero no podemos decir cuál: representan profundidades de nuestro sentimiento que nosotros no podemos atisbar» (pp. 181-182).

164Por supuesto, el cardenal Newman era cristiano y su moralidad no se basaba únicamente en los valores humanos. Eliot llama la atención sobre este «problema», pero justifica la libertad de Fernández aduciendo que Newman era una persona que –¿Cómo él mismo?– «se esforzaba por creer»: «Fernández se encuentra, desde un punto de vista determinado, mucho más próximo a Newman que muchos de sus apologistas cristianos o literarios; se encuentra mucho más cerca de Newman en su espacio y su tiempo, en la medida en que Newman no era cristiano ni católico, y esto es una parte importante. Puede que Fernández no entendiera aquello en lo que Newman creía o se esforzaba por creer, pero entendía mejor que nadie el modo en que lo hacía. Y esta es una diferencia fundamental: una manera diferente de afrontar el problema 'moral'» (p. 753).

165Éste es el pasaje original de Fernández que he citado: «Mais si je consulte les hommes, et principalement ceux qui n'exercent pas le métier d'écrire et de penser, je découvre en eux une totale indifférence à la suprématie du spirituel. Le cercle se referme : je ne vois pas comment on en pourrait sortir autrement que par la foi. Reste à se demander ce que c'est que l'esprit. Chacun en parle avec certitude mais serait bien en peine de le définir. Avant de propager une révolution spirituelle, il conviendrait pourtant de savoir pour quoi on va se battre. Quand il intitulait son intéressant essai, Le Monde sans Ame, M. Daniel Rops impliquait dans le titre que l'âme avait fui le monde et qu'il fallait qu'elle lui revînt. Mais si le monde n'avait jamais eu d'âme ?» (p. 114)

166Eliot estaba bastante familiarizado con el pensamiento de Leibniz, y había publicado dos artículos sobre este filósofo: «The Development of Leibniz's Monadism», Monist 26, octubre de 1916, pp. 534-536 y «Leibniz's Monads and Bradley's Finite Centres» Monist 27, 1915-1916, pp. 566-576. Ambos se reeditaron en Knowledge and Experience.

En el primer artículo, Eliot establece una comparación favorable entre la epistemología monádica de Leibniz y el dualismo de Aristóteles, aunque reconoce que plantea algunas dificultades para la posibilidad de la ciencia: «Es evidente que al admitir la posibilidad de cambios de 'puntos de vista', el significado de la predicción se atenúa completamente. En cada momento habrá un universo nuevo. En cada momento, una nueva serie de series; pero la

continuidad exige un punto de vista que permita una serie de series de series permanente». No obstante, «la teoría de Leibniz de la mente y la materia, el cuerpo y el alma, es en muchos sentidos la más sutil jamás concebida. La materia es un momento suspendido de la mente, «la mente sin memoria». [Nota: «Comparar con la teoría de Bergson, en la que la materia es la conciencia que se va 'agotando'»]. El estado no es el sentimiento, sino la mónada en cualquier instante temporal. En muchos sentidos, es superior a la teoría de Aristóteles».

La siguiente crítica a la «superstición» de Leibniz demuestra que en 1916 Eliot todavía se encontraba en su fase humanista: «Cuando él [Leibniz] habla de la preformación, del vinculum substantiale, de la inmortalidad del alma, sentimos cierta repulsión; pues a pesar de todas las curiosas fábulas del Timeo o de la Física y de la Historia de los animales de Aristóteles, sabemos que tanto éste como Platón estaban más seguros, más equilibrados y menos supersticiosos que éste hombre cuya capacidad intelectual era semejante» (Knowledge and Experience, p. 196).

En el segundo artículo, Eliot estudiaba las similitudes entre el idealismo de Bradley y la monadología de Leibniz, así como la lógica de Russell. En este artículo citaba el pasaje de Bradley que utilizaría más tarde en La tierra baldía.

Stevens también escribió algún texto sobre Leibniz, pero en un momento muy posterior de su vida, en «A Collect of Philosophy», la conferencia Moody que pronunció en la Universidad de Chicago el 16 de noviembre de 1951. Según Stevens, Leibniz sostenía que «la realidad está formada por una masa de mónadas que son como abejas que se posan sobre una rama, aunque para él esta rama no era más que un conjunto diferente de mónadas». Observaba que «Bertrand Russell decía que las mónadas de Leibniz erada dioses», y rechazaba, pues le tachaba de «poète manqué» –¿o acaso le elogiaba? Stevens afirmaba que «en un sistema de mónadas, al final, tenemos que aceptar que un hombre no es sólo un hombre, sino un mar y una montaña, también, y que Dios no es sólo todas estas cosas: hombre, mar y montaña, sino también Dios» (Kermode, pp. 852-853). Aunque Stevens no indicaba en ningún momento que aprobara esta consecuencia del pensamiento de Leibniz, parece encajar con su propia postura, sobre todo tal y como la expresaba en el poema «El poema que ocupó el lugar de una montaña».

167Cf. Bruce Kuklick, XX-XXI (cursiva añadida).

«Los problemas epistemológicos que legó Kant a las generaciones posteriores de filósofos eran muy importantes para todos estos hombres [los filósofos de Harvard], incluso para los unitarios tradicionales como Bowen. El optimismo intelectual del siglo XVIII produjo una filosofía religiosa basada en el empirismo británico: el universo que observamos era benévolo y demostraba la existencia de Dios. Pero Darwin convocó el pesimismo intelectual, de modo que después de la Guerra Civil, la religión se defendía por medio de argumentos kantianos a priori. Los filósofos empleaban estos mismos argumentos para reinterpretar los fundamentos de la ciencia como avances biológicos que planteaban problemas que el empirismo tradicional no podía explicar. En consecuencia, el pensamiento de Cambridge y el pragmatismo de Harvard, como las demás formas de pragmatismo, tenía un carácter idealista. La verdad de una creencia era una función de su importancia práctica. Es decir, su verdad no era independiente de los individuos que la presentaban, sino que poseía un valor relativo a las acciones que se derivaban de ella; los objetos en los que se podía creer con certeza guardaban una relación con los individuos y con la conciencia».

168Sin embargo, no las desarrolló, a menos que aceptemos la convincente explicación que ofrece B. J. Leggett en «God, Imagination, and the Interior Paramour», donde afirma que La roca sería ese desarrollo.

169Estos términos son tan extraños que requieren una explicación. «Turífero», significa «que produce o lleva incienso», y «yuyu», es «un objeto de cualquier tipo que veneraban supersticiosamente los pueblos nativos del África occidental y que utilizaban como hechizo, amuleto o como protección; un fetiche». Eliot, posteriormente, toleraría mejor el incienso que los fetiches.

También había empleado la palabra «yuyu» en una reseña de estudio crítico que había escrito J. M. Robertson sobre Shaw en 1926, «Mr. Shaw and ‘The Maid’». En este caso, lo utilizaba para describir en términos desdeñoso el élan vital (la fuerza vital) de Bergson:

Los más inteligentes de los que han perdido interés en todo lo que afirma Shaw deberían alegrarse de encontrar una prueba que demuestra que sus sentimientos están justificados… Pues lo que se deduce con mayor claridad del libro de Robertson es la incapacidad total de Shaw para entregarse de corazón a cualquier causa. Da la sensación de que para Shaw, la verdad y la falsedad (y digo esto olvidando cualquier prejuicio) tienen un significado distinto que para el común

de los mortales. Y en eso reside el peligro de su «Santa Juana», una obra en la que engaña a los innumerables lectores sentimentales y religiosos que son incapaces de seguir un razonamiento de principio a fin. Estas personas permanecerán engañadas hasta que se les haga entender que el poderoso yuyu de la Fuerza Vital es una burda superstición; y que, en concreto, «Santa Juana» es una de las semblanzas más supersticiosas que se le han dedicado a esta extraordinaria mujer» (Criterion, 4 de abril de 1926, p. 390).

170Aun a riesgo de parecer pedante, debo señalar que nuestras percepciones son inferencias realizadas a partir de los estímulos sensoriales que las provocan. Eso significa que no vemos ni oímos el océano, sino una serie de estímulos visuales y auditivos específicos, a partir de los cuales construimos una percepción de lo que llamamos «el océano». Al definir así la percepción, la adaptamos y la convertimos en un concepto que tiene un lugar –o que es capaz de ocuparlo– en una estructura cognitiva.

171Éste es el pasaje completo en francés: «Dans une récente étude j'ai défini le sentiment: 'une possibilité perpétuelle de copies conformes par l'action d'une certain prétention, possibilité garantie par l'intuition d'une résistance intérieure'. Si cette définition est exacte on aperçoit la valeur toute secondaire des témoignages sensibles : les deux éléments essentiels du sentiment sont la résistance intérieure et la prétention ou intention de l'esprit (Messages, p. 163. Cursiva en el original).

172«Les réactions mystiques ne signifient guère plus à mes yeux que les réactions sensibles tant que je ne suis pas convaincu du pouvoir de l'homme de créer, avec ses impressions, des sentiments. Car tout le problème est là. On peut se former des sentiments et leur obéir sans le secours mystique –pourvu qu'on n'appelle pas mystique tout ce qui est sentimental –et l'on peut plaquer du mysticisme sur une incurable sensualité» (Messages, p. 163).

173Comte afirmaba que la cultura y la civilización humanas habían evolucionado a través de tres estadios fundamentales, cada uno de las cuales había sido abandonado por ser erróneo. Estos tres estadios eran el teológico o ficticio, el metafísico o abstracto y el científico o positivo. El último, por supuesto, no era erróneo, y de él procede el término «positivismo».

174En este caso, creo que Eliot se refiere a su propio acercamiento con el humanismo.

175En un artículo bastante ácido, «Wallace Stevens, T. S. Eliot, and the Space between them», Denis Donoghue acepta la visión convencional que afirma que Stevens era un humanista enemigo de la religión, y añade que era un enemigo bastante estúpido. Donoghue ignora que Stevens rechazaba esta etiqueta y le caricaturiza de un modo insultante: «Según la parábola de Stevens, Adán y Eva fueron los primeros humanistas, pues, al igual que Descartes, concebían el mundo en sus propios términos y, al hacerlo, ponían en práctica el atributo de la razón. Inventaron una segunda tierra al inventar la primera en los términos sumamente favorables para ellos. Fueron los fundadores de progresismo» (Shea y Huff, p. 311).

176Friedrich Nietzsche, Beyond Good and Evil, p. 37. Church citaba el pasaje sin traducir (WAS, 3415). Véase la nota 168 en este mismo capítulo.

177Bates está de acuerdo en que el supuesto carácter nietzscheano de la postura de Stevens sobre la creencia y la ficción es insostenible (pp. 247-265). Aparentemente, no conocía el intercambio epistolar con Church, pues no lo menciona.

Doggett cita el pasaje de Nietzsche recogido en Vaihinger (p. 353), pero tampoco alude a las cartas de Church. Su valoración de las reflexiones filosóficas de Stevens es bastante despectivo: «Como se suele afirmar, Stevens utiliza las ideas poéticas de los filósofos, pero casi siempre emplea las que no se pueden identificar con ningún sistema de conjeturas o creencias; de hecho, la mayoría de estas ideas son tan insignificantes, tan superficiales, que se pueden encontrar en casi todas las obras filosóficas generales de los dos últimos siglos» (pp. 108-109).

Aunque estoy de acuerdo con esta última observación de Doggett, no creo que la ubicuidad de estas ideas demuestre su trivialidad. Y tampoco comparto el requisito que exige para que una idea determinada se pueda tomar en serio, a saber, que pertenezca a una «iglesia» determinada, lo que él define como «un sistema particular de conjeturas o creencias».

178Los creyentes carismáticos, por supuesto, no creen albergar un conocimiento irrefutable de la verdad religiosa. Pero, desde luego, esto no se puede decir de todos los creyentes, y tampoco de Eliot.

En la tradición cristiana, tener fe significa aceptar como verdadero aquello que

uno no sabe que es verdad por la vía convencional. La parábola de la incredulidad de Tomás es la piedra de toque de la doctrina cristiana de la fe. En el Evangelio de San Juan, expresa sus dudas: «Dijéronle, pues, los otros discípulos: hemos visto al Señor. Él les dijo: Si no veo en sus manos la señal de los clavos y meto mi dedo en el lugar de los clavos y mi mano en su costado, no creeré» (San Juan, 20: 25-28). Ocho días después, regresó Jesús resucitado: «Luego le dijo a Tomás: Alarga acá tu dedo y mira mis manos, y tiende tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo, sino fiel» (San Juan, 20: 27). Por supuesto, Tomás se siente avergonzado. Este episodio ocupa un lugar en la liturgia, y sirve para recordar a los fieles que es más dichoso el que cree sin tener pruebas directas que el que las necesita.

179Aunque en ocasiones Stevens cita a Bergson, creo que no leyó la obra del filósofo francés detenidamente. Sin embargo, su visión de la relación entre la realidad y la imaginación es muy parecida a la de Bergson. En La evolución creadora, Bergson ofrece una explicación de ese intercambio perfectamente compatible con las ideas de Stevens: «A grandes rasgos, la realidad está ordenada exactamente en la medida en que satisface nuestro pensamiento. El orden es, por tanto, un acuerdo determinado entre el sujeto y el objeto. Es la mente que se encuentra a sí misma de nuevo en las cosas… En sus formas más elevadas, es más que la finalidad, pues de una acción libre o de una obra de arte podemos decir que muestran un orden perfecto, y, sin embargo, en términos de ideas sólo se pueden expresar aproximadamente y después del hecho» (p. 244).

La idea que se expresa en los siguientes versos del poema XXVIII de «El hombre de la guitarra azul», parece totalmente compatible con el pensamiento de Bergson: Yo soy originario de este mundo / y pienso en él como piensa un nativo, / mas nunca originario de la mente / pensando esas ideas que son mías, / originario, un nativo del mundo, / pensando en él como piensa un nativo.

180«Il semble en effet qu’il soit fort dangereux de commencer par l’analyse des manifestations sensibles et affectives du sentiment, lesquelles n’en sont qu’un aspect, et non des plus significatifs; et comme on retrouve ces manifestations dans beaucoup de troubles mentaux, dans presque tous les troubles de la sensibilité et dans ce qu’on peut appeler en général les crises de défaillance, il s’ensuit qu’elles servent de pièges bien plus souvent que de guides dans l’étude du sentiment. En les écoutant nous n’entendons que la voix mécanique du corps» (Messages, p. 161. Cursiva añadida).

181No creo que Eliot, que siempre tenía en cuenta la tradición teológica, estuviera de acuerdo con esta afirmación. Sin embargo, Stevens no pretendía faltarle al respeto a la antigua tradición de reflexión teológica judeocristiana, una tradición que conocía muy poco. Creo que, más bien, lo que quería decir es que se había demostrado que la fe religiosa del siglo XX era un error. La falta de razón era, por tanto, en realidad, una falta de verdad.

182A pesar de que se suele afirmar lo contrario, la aversión que sentía Eliot tanto por el comunismo como por el fascismo es incuestionable. Uno de los estudios más recientes sobre este tema es el de Kenneth Asher, T. S. Eliot and Ideology. En esta obra Asher declara que Eliot simpatizaba con el fascismo, siguiendo la línea de una tradición interpretativa que «comienza con la The Reactionaries (1967) de John Harrison y que alcanza su expresión más sofisticada en The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot, de William Chace, una obra construida a partir del artículo que escribió para The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound, de Michael North (p. 10).

La afirmación de Asher era la siguiente: «Simplemente, me da la impresión que la obra de Eliot, de principio a fin, incluidas su poesía y su prosa, estaba influida por una visión política heredada de los pensadores reaccionarios franceses, sobre todo de Charles Maurras… La incapacidad de la mayoría de los estudiosos para reconocer el papel fundamental que juega la política en su obra [¡] no es nada sorprendente, pues el propio Eliot tendía a disimularlo» (pp. 2-3). Aunque no se puede negar que Eliot era conservador y que Maurras ejerció una importante influencia en su pensamiento, creo que esta tradición del descrédito está demasiado obsesionada por condenar esas ideas por asociación, en lugar de afirmarlas de forma independiente. Espero que quede claro que en mi opinión las ideas políticas de Eliot eran, en el mejor de los casos, poco factibles, y que, en el peor de los casos, ofendían a los propios valores cristianos que él decía profesar».

En un «Comentario» sobre el ensayo del laborista H.R.G. Greaves Reactionary England que publicó en The Criterion, Eliot afirmaba que el giro reaccionario se debía a la pérdida de la fe, y a una disfunción socioeconómica que había afectado a las democracias occidentales durante la Depresión: «Los únicos reaccionarios actuales son los que se oponen a la dictadura de las finanzas y a la dictadura de la burocracia, al margen de las etiquetas políticas; y los que se rigen por unas leyes y unos ideales que no son de este mundo. Pero el así llamado giro hacia la derecha, que es lo que le inquieta al señor Greaves, es mucho más

profundo que el resultado de cualquier maquinación de intereses conscientes. Es un síntoma de la desolación del laicismo, de la pérdida de vitalidad derivada de la falta de recursos espirituales que ya hemos observado en otros lugares, y que favorece la implantación de los estimulantes artificiales del nacionalismo y la clase» (15 de julio de 1936, pp. 667-668).

En un pasaje anterior de este «Comentario», Eliot suscribía la decisión de no participar en la Guerra Civil Española de los gobiernos de Francia y de Inglaterra. Sin duda cuando hablaba de la desolación «que hemos observado en otros lugares» se refería a esa guerra, que había enfrentado al comunismo (la clase) con el fascismo y el nazismo (el nacionalismo).

183El hecho de que en este pasaje Stevens renegara de su ridiculización de la devoción de las «Lettres d'un Soldat» de Lemercier indica hasta qué punto se había alejado de su relación con el humanismo.

184Cuando habla de «estilo», Stevens se refiere a algo más profundo que el de la definición convencional, más profundo aún que la formulación de Schopenhauer, que afirmaba que el estilo es el hombre: «El estilo no es algo aplicado. Es algo inherente, algo que impregna. Posee la misma naturaleza de aquel lugar donde se encuentra, sea un poema, la manera de un dios, el porte de un hombre. No es un atavío. Se podría decir que es una voz inevitable. Un hombre no puede elegir su estilo. Cuando afirma que él es su estilo, la verdad le recuerda que es el estilo quien es él. Si afirma, yo mismo y mis dioses somos mi poema, la verdad se queda callada rumiando las palabras que ha escuchado» («Two or Three Ideas» en Opus Posthumous, p. 263).

185El término «noeud vital» es de Bergson y designa al nudo o racimo que se encuentra dentro de un organismo y que contiene las fuerzas vitales fundamentales. Es en esencia semejante a la «entelequia» de Aristóteles, la misteriosa fuerza vital que diferencia a los seres animados de la materia inerte. Vis, por supuesto, es la palabra latina que designa la «fuerza» o la «energía». La creencia en una entelequia o fuerza interior de los seres vivos es una herejía biológica menor que persistió hasta que se descubrió la doble hélice del ADN hace medio siglo.

186«Et d'où peut venir la prétention de l'esprit sinon d'une entente entre celui-ci et l'impression, de la faculté que nous avons de penser ce sentiment, d'accorder aux lois propres de l'intelligence l'impression que nous laisse une expérience?

(Cursiva de Fernández).

187«Le sentiment est donc situé sur un plan de conscience intermédiaire entre l'activité intellectuelle et l'impression sensible. On ne peut dire qu'il soit une vérité, puisqu'il repose sur une intuition ineffable qui ne se peut prouver que par l'action ; mais on ne peut dire non plus qu'il soit un état de réceptivité purement passive puisqu'il participe de l'activité de l'esprit et le met en mesure d'accomplir sa fonction la plus éminente, qui est de concevoir avec certitude l'avenir».

188«Le sentiment est donc bien plutôt une réponse de tout notre être que l'on peut traduire indifféremment dans le langage de l'intelligence ou dans celui de la sensibilité, mais dont nos actes sont les signes véritables, les seuls qui permettent de mesurer exactement sa valeur».

189«Loin de modérer l'audace de l'imagination, il la réchauffe à la chaleur d'une présence ineffable qui l'accompagne dans tous ses détours ; rien de matériel ne le garantit, mais il sait se garantir lui-même par ce je ne sais quoi d'éternel qui paraît dans les moindres témoignages ; et l'on peut dire que le sentiment vrai, quel qu'il soit, imprime le sceau de la justice sur les actions les plus terribles».

190«Mais, je le demande, est-il possible de considérer l'homme dans sa réalité, dans toute sa réalité, sans tenir compte de ses tendances spirituelles, et ne voit-on pas que loin de s'ajouter à lui de l'extérieur, comme un corps étranger qui ne changerait rien à sa constitution, elles développent, éprouvent et modifient les parties les plus cachées de sa nature, que sa moindre aspiration est un signe dont une graphologie assez subtile saurait tirer parti, et qu'enfin nous ne connaissons bien ce qu'il veut être ?»

6

La función de la poesía:

El debate de la «poesía pura»

Una posición intermedia entre la fe religiosa ortodoxa y el humanismo laico que predicaba Russell era la que defendía el hoy en gran medida olvidado movimiento de la «poesía pura», que tuvo su breve periodo de apogeo más o menos en la época en que se publicaron los Selected Poems de Marianne Moore e Ideas de orden de Wallace Stevens. Dado que la influencia de este movimiento en la práctica o en la recepción de la poesía en lengua inglesa ha sido muy escasa, apenas ha atraído la atención de los críticos literarios ingleses y estadounidenses. No obstante, los estudiosos de la obra de Stevens han prestado la debida atención a la sobrecubierta de la segunda edición de Ideas de orden (Knopf, 1936), donde Stevens afirmaba que ese poemario era «en esencia un libro de poesía pura». Eliot también estaba familiarizado con la noción de poesía pura, y publicó varios artículos sobre esta cuestión en The Criterion e hizo algún comentario personal sobre el tema. La poesía pura, por tanto, nos permite de nuevo contemplar cómo Eliot y Stevens analizan la cuestión de la fe bajo un mismo encabezamiento, aunque de forma independiente.

Uno de los rasgos del debate de la poesía pura que se pondrá de manifiesto en el transcurso de nuestro análisis es que cada comentarista define por su cuenta esta noción. Parece ser que el único que se tomó la molestia de leer al abate Bremond con cierto detenimiento fue Eliot. Los comentaristas suelen identificar la poesía pura sin excesivo rigor con el surrealismo, el simbolismo y el romanticismo. Aunque Bremond no tenía autoridad alguna para legislar lo que es la poesía pura y lo que no lo es, fue su formulación la que suscitó el debate, y, por tanto, lo lógico sería que los comentaristas indicaran como mínimo en qué punto discrepan de su definición. Eliot fue el más riguroso de todos los que tomaron parte en el debate, y dirigió sus observaciones contra la tesis central de Bremond

en lugar de elegir a un hombre de paja.

El único estudio extenso que se ha escrito sobre la poesía pura es el libro de Henry Decker, Pure Poetry, 1925-1930: Theory and Debate in France. Como revela el título, no estudia en particular la hipotética relación de Stevens o de Eliot con este movimiento. En su artículo «Wallace Stevens' Defense of Poetry: La poésie pure, the New Romantic and the Pressure of Reality», Walton Litz (1977) se basa en la obra de Decker para estudiar la relación de Stevens con la poesía pura. Que yo sepa, no existe ningún estudio extenso sobre la postura que adoptó Eliot en relación con este movimiento.

La obra de Glen MacLeod, Wallace Stevens and Modern Art domina merecidamente el campo de los estudios sobre el desarrollo de la teoría poética de Stevens. La tesis de MacLeod es que la estética de madurez de Stevens nace del esfuerzo por diferenciarse de los surrealistas. Aunque se trata de un argumento plausible, MacLeod ignora que el debate de la «poesía pura» ocupa un lugar prominente en los mismos textos en los que Stevens estudiaba la inspiración y lo irracional, un rasgo común del surrealismo y de la poesía pura. Por ese motivo, no se puede suponer, como hace MacLeod, que el interés de Stevens por lo irracional demuestre que simpatizaba con el surrealismo, pues esa misma actitud se podría utilizar asimismo como un indicio de su predilección por la poesía pura.

Hasta donde he podido averiguar, la primera alusión de Stevens a este concepto es de 1935. Aunque no he encontrado ninguna mención anterior, lo cierto es que en una carta fechada el 31 de octubre de 1935 (una fecha muy próxima a la redacción del texto de la sobrecubierta, donde afirmaba lo contrario), Stevens le explicaba a Ronald Latimer que se había distanciado bastante la «poesía pura». En esta carta afirmaba, además, que había estado interesado en este tipo de poesía mientras escribía Harmonium, más de una década antes: «Recuerdo que cuando estaba trabajando en Harmonium, durante un tiempo me atrajo la idea de una poesía sólo de imágenes, o de imágenes combinadas con la música de la poesía. En aquel entonces creía en la llamada poesía pura» (Letters, p. 288).

Debe tratarse de una reasignación retrospectiva, pues el libro de Bremond, La Poésie pure, se publicó en 1926, tres años después de que apareciera Harmonium. La Poésie pure era una obra integrada por el discurso que pronunció Bremond ante la Académie Française en 1925 y la respuesta de Robert de Souza. Es cierto que Paul Valéry ya había empleado el término

«poesía pura» en su prefacio a Connaissance de la Déesse de Lucien Fabre en 1920, pero fue Bremond quien lo difundió. Sin duda Stevens quería decir que había encontrado en la obra de Bremond la expresión de una idea que él había albergado durante mucho tiempo y que había dado pie a los poemas de Harmonium. En cualquier caso, su definición de la poesía, una poesía que depende «sólo de imágenes» o de «imágenes combinadas con la música de la poesía», apenas guarda relación con la noción de Bremond.

En la misma carta, Stevens le confesaba a Latimer que conservaba «una marcada predilección por ese tipo de poesía». Sin embargo, añadía, «vivimos en una época muy diferente, y la vida posee un significado para nosotros mucho mayor que la literatura» (Letters, p. 288). Por insólito que parezca, en 1935 Stevens pensaba que la relación entre la poesía y el mundo era más importante que la relación entre el poeta y su experiencia personal, la idea central de la poesía pura. Es de suponer que este cambio de enfoque era un reflejo de los trastornos políticos, sociales y económicos de los años treinta, una década en la que el mundo parecía abocado al desastre (y de hecho lo estaba). Por tanto, Stevens definía la poesía pura en términos peyorativos y pensaba que este tipo de poesía no se preocupaba de los asuntos cotidianos de un lugar y una época determinados.

Stevens recopiló los poemas de Harmonium en 1922, y el libro se publicó en 1923, un momento en que la mayoría de los estadounidenses no estaban preocupados por las dificultades económicas ni por los conflictos globales, aunque en Europa la situación era mucho más inestable. A raíz de la Revolución Comunista de 1917, muchas personas –y algunos jóvenes escritores estadounidenses– pensaban que el capitalismo había llegado a su fin. La Paz de Versalles de 1921 redibujó el mapa de Europa de acuerdo con el principio wilsoniano de la «autodeterminación», con consecuencias que nadie podía prever, desastrosas a juicio de muchos. La Marcha sobre Roma de Mussolini en 1922 desembocó en la caída del régimen parlamentario en Italia e inauguró la «Era Fascista». Los que temían el advenimiento de una revolución comunista –muchos de ellos británicos– pensaban que el fascismo era la mejor alternativa a la Amenaza Roja.[191] En Europa había muchas señales inquietantes: la República de Weimar había estado a punto de sucumbir a la rebelión espartaquista de enero de 1919, y Alemania era víctima de una inflación desaforada. La tierra baldía de Eliot reflejaba mejor que los poemas de Harmonium la sensación de ocaso y caos que anunciaban estos acontecimientos.

En 1922 el debate de la poesía pura todavía no había comenzado. El origen de esta disputa se remonta a una charla que dictó el abate Bremond el 24 de octubre de 1925 (Decker, p. 2). Puede que Stevens tomara el término del prefacio que escribió Valéry en 1920, o de una alusión a este texto. «He leído muy poco a Valéry», le explicaba a Latimer, «aunque tengo bastantes libros suyos y, en realidad, varios libros sobre él» (5 de noviembre de 1935. Letters, p. 290). Parece más probable que utilizara esta etiqueta de forma retrospectiva, cuando recordaba lo que pensaba en la época en que compuso los poemas recopilados en Harmonium. Ésta es la explicación de Henry Decker: «Paul Valéry sólo escribió un ensayo dedicado específicamente al problema de la poesía pura, un texto breve titulado 'Poésie pure: Notes pour une conférence' un apéndice al ensayo 'Calepin d'un poète' [1933]… En este ensayo, aclaraba que en el Avant-Propos de 1920, su intención había sido, sencillamente, llamar la atención sobre un hecho histórico, no desarrollar una teoría y menos aún una doctrina… Todas las obras literarias, según Valéry, contienen ciertos elementos reconocibles que se pueden definir como 'poéticos'; la poesía 'pura' sería aquélla que recalca el papel que desempeñan estos elementos» (p. 47). De acuerdo con Decker, parece ser que la idea de Valéry era muy similar a la que expresaba Keats cuando afirmaba que el «freno» de Shelley era «su magnanimidad» y que cerraba «cualquier fisura con oro» (16 de agosto de 1820, Forman, p. 507). Por tanto, es probable que cuando Stevens hablaba de «poesía pura» en la sobrecubierta de su libro aludiera simplemente a una poesía concentrada e intensa, una noción muy similar al mandamiento de Pound, que sostenía que un poema imagista «no debe utilizar una sola palabra que no contribuya a la exposición» (Literary Essays, p. 3)

Estas observaciones, una pública y dos privadas, revelan las dudas de Stevens en relación con la pertinencia de la «poesía pura» como meta en una época de crisis caracterizada por la Gran Depresión y el conflicto global, una época en la que el poeta ya estaba trabajando en Ideas de orden (como hemos señalado más arriba, varios de los poemas incluidos en este volumen fueron compuestos con anterioridad). En esos tiempos, Stevens pensaba que el poeta, como el resto de los ciudadanos, tenía el deber público de atender fines más prácticos. Su actitud ambigua, por tanto, debe atribuirse en gran medida a su sentido de la responsabilidad cívica. Por otra parte, Stevens consideraba que la insistencia marxista en la utilidad social era una especie de tiranía que limitaba la libertad del poeta. Varios años después, en una carta dirigida a Henry Church, Stevens declaraba que no había abandonado la poesía pura, una contradicción que confirma la ambigüedad de su actitud en relación con esta cuestión. El poeta

comparaba este tipo de poesía con el marxismo: «A la larga, estoy interesado en la poesía pura. Sin duda, desde el punto de vista marxiano, este tipo de poesía es inconcebible, pero la poesía pura es aún más antigua y más resistente que Marx, y siempre lo será» (27 de abril de 1939. Letters, p. 339). Como lector asiduo de la Partisan Review,[192] Stevens conocía a la perfección los imperativos artísticos del marxismo, aunque, al igual que Eliot, no los suscribía. Podemos afirmar, por tanto, que Stevens no sabía si ceñirse al imperativo de la relevancia en poesía o rechazarlo. Es evidente que su reticencia era demasiado fuerte para que su sumisión persistiera.

Eliot no sólo conocía a Bremond y a su teoría de la poesía pura, sino que al parecer les dedicó mucha más atención que Stevens, aunque sólo fuera para criticarlas. Para Eliot, a diferencia de Stevens, la cuestión fundamental no era la relación del arte con la sociedad, sino su relación con la fe religiosa. Como ya he observado, Bremond pensaba que la poesía, la oración y la revelación mística formaban un continuum jerárquico en el que la poesía se encontraba por debajo de la oración y ésta de la revelación mística. Eliot comenzó a participar en este debate nada más convertirse a la fe anglicana, cuando acababa de renegar del humanismo de Russell. (Para Russell la imaginación poética y la profecía religiosa tenían la misma categoría, pues consideraba que eran distintos mecanismos terapéuticos para darse ánimos a uno mismo). A pesar de la devoción manifiesta de Bremond, parece ser que Eliot pensaba que la hipótesis del abate se movía en un terreno resbaladizo que podía conducir al humanismo escéptico. Como poeta, Eliot sabía que la poesía y la oración son dos cosas bien diferentes. No se puede decir que exista una continuidad entre poemas como «El hipopótamo» y «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot», o La tierra baldía –por no mencionar los poemas de Bolo– y la oración y la visión mística.

Si aceptamos la tesis de Lyndall Gordon, que sostiene que el propio Eliot había tenido experiencias visionarias (Gordon, pássim, y también pp. 74-76, 152-153, 184-185), tendríamos un nuevo motivo para explicar su rechazo de las ideas de Bremond, que pensaba que la poesía era una especie de misticismo de saldo.[193] Pero, dejando de lado la teoría de Gordon, es indudable que Eliot estaba dispuesto a admitir la posibilidad de la revelación mística,[194] un factor que sin duda influyó en su conversión. Sean esas experiencias meros epifenómenos de una actividad neurológica anormal o experiencias sinceras de lo divino, no es una cuestión que ataña a la crítica literaria, y Eliot siempre se mostró precavido y ambiguo en relación con este asunto. Su cauta aceptación de la visión mística sin duda se basaba en su deseo de mantener la distinción entre la poesía y la

religión, al contrario que Bremond, que pretendía unirlas. Debemos suponer que, teniendo en cuenta su condición de sacerdote católico, Bremond era un creyente tan devoto como Eliot, pero, dado que no era poeta, quizá carecía de la conciencia íntima de la impureza de la inspiración poética que tenía Eliot.

Stevens, por el contrario, se sintió atraído por la idea de la poesía pura porque le permitía conservar el espíritu del romanticismo, pero prescindiendo de esta etiqueta.[195] Un elemento fundamental del romanticismo es la teoría de la imaginación, cuya formulación más conocida es la que se recoge en Biographia Litteraria de Coleridge, una obra en la que el autor establece una distinción entra la imaginación «primaria» y la imaginación poética o «secundaria». La imaginación primaria es en esencia la intuición kantiana; es decir, la capacidad humana para aprehender los estímulos sensoriales y construir un «mundo» coherente. Coleridge ofrece una presuntuosa definición de este proceso y afirma que se trata de «una repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el 'Yo soy' infinito». La imaginación poética o «secundaria» es «un eco» de esa capacidad parcialmente divina (Coleridge, p. 202). Según Coleridge, cada persona inventa el mundo tal como se le presenta ante su conciencia. Un presupuesto tácito de esta teoría es que nuestras invenciones están moduladas por el ambiente cultural en el que desarrollamos nuestra conciencia así como por nuestras dotes psicológicas. El papel especial del artista, según esta visión romántica, es reinventar el mundo como un adulto consciente que experimenta; ser, como dice Shelley, uno de los «legisladores no reconocidos del mundo». Aunque Stevens denunciaba de forma reiterada que la teoría de la imaginación de Coleridge era anticuada, pensaba que «la imaginación es lo romántico» (Opus Posthumous, p. 188).[196]

Mientras que Stevens quería reinventar el mundo, Eliot quería «salvarlo». En otras palabras, para Eliot no era suficiente que la poesía articulara una versión del mundo más adecuada a las condiciones de la época que la versión heredada de las generaciones anteriores: tenía que expresar la verdad. Como hemos visto, antes de convertirse, Eliot estaba dispuesto a admitir la posibilidad de que el poeta fuera capaz de crear un objeto de fe similar a la ficción suprema de Stevens. Pero una vez bautizado, se convirtió en un ferviente enemigo de esa creencia pragmatista. En su respuesta a comentarios de I.A. Richards sobre La tierra baldía, Eliot rechazaba la versión que ofrecía aquél del llamamiento russelliano a «reverenciar ante el altar que sus propias manos han creado»: «Esperamos, en realidad (del mismo modo que el señor Richards espera al poeta futuro), al gran genio que logre triunfar y creer en algo. Para los que nos

encontramos por encima de la muchedumbre y por debajo del hombre de inspiración, la duda nunca desaparece; y en la duda vivimos como parásitos (que es mejor que no vivir) de las mentes de los hombres de genio del pasado que creyeron en algo» («A Note on Poetry and Belief», Enemy, enero de 1927, p. 17). Merece la pena señalar que Eliot comparaba la fe deliberada en una ficción –como la de Coleridge, que pedía a los lectores de La balada del viejo marinero que ejercieran «una suspensión voluntaria de la fe»– con la duda, un estado a medio camino entre el escepticismo sofisticado y la fe ingenua. Lo lógico sería que comparara el entretenimiento deliberado de la ficción con la fe, no con a la duda.

Al elegir la duda en lugar de la creencia Eliot se negaba, como en tantas otras ocasiones, a afirmar que su fe era una creencia. Esta reticencia a hablar de la creencia indica la falta de una convicción absoluta en la verdad del cristianismo. De hecho, es difícil entender que una persona con una educación y una inteligencia como las de Eliot pudiera creer incondicionalmente en la doctrina cristiana. Esto no significa que su cristianismo fuera fingido, sino más bien que se trataba de una convicción a la que había llegado después de muchos esfuerzos, no gracias a una revelación carismática. La postura de Stevens no era muy diferente. En lugar de decidirse por «vivir como un parásito… de las mentes de los hombres de genio que en el pasado han creído en algo», Stevens, con una actitud algo arrogante, quizá, decidió «creer» en algo que él mismo había creado. En otras palabras, Stevens estaba dispuesto a considerarse uno de «los hombres de genio que en el pasado han creído en algo», aun cuando sólo creyera en las propias creaciones de su imaginación, y quizá en las de la imaginación de otros. La creencia matizada de Stevens en sus propias ficciones no es más que el reverso de una moneda cuyo anverso es la fe religiosa. Eliot, con una actitud quizá más modesta, no se conformaba con ser un hombre de genio: uno debe además creer firmemente en algo exterior a uno mismo. Como consecuencia de ello, su creencia no era tan firme como la de los hombres del pasado, un tema recurrente de la obra crítica posterior a la reseña de la antología de Grierson sobre los poetas metafísicos.

En su búsqueda de una relación entre la poesía pura –o entre cualquier poesía– y la religión, Eliot publicó en The Criterion un extenso artículo en dos entregas de Jacques Maritain sobre el tema de la poesía pura (enero y mayo de 1927). Maritain, un destacado católico converso, insistía en diferenciar entre la revelación mística y la poesía.[197] Y cuando se tradujo Prière et poésie de Bremond, Eliot le encargó a Mario Praz que escribiera una reseña para The

Criterion. Tanto la reseña de Praz como los artículos de Maritain criticaban la teoría de Bremond, aunque por motivos distintos.[198]

Aun antes de que Eliot prestara atención a la teoría de la poesía pura en The Criterion, el periodista francés Paul Souday había escrito en 1925 un artículo para el New York Times Book Review sobre la conferencia de la Académie Française que había inaugurado el debate. Souday también pensaba que Bremond no tenía nada que nuevo que ofrecer, sobre todo a los lectores estadounidenses. A su juicio el concepto de poesía pura se encontraba ya presente en la obra de Edgar Allan Poe. Además, señalaba que Baudelaire había difundido en Francia las ideas de Poe «en el prólogo de su traducción de 'Nouvelles Histoires Extraordinaires', y en su valioso estudio sobre 'L'Art Romantique' de Théophile Gautier.

La procedencia que Souday atribuía a la noción de poesía pura de Bremond es indiscutible. Pero Bremond nunca se esforzó en disimular la enorme deuda que tenía con los románticos ingleses, con la literatura victoriana y con Edgar Allan Poe. De hecho, en Prayer and Poetry, ponía de relieve estas influencias intelectuales. La idea central de la argumentación de Bremond es que resulta más fácil entender la poesía cuando nos damos cuenta de que el estilo y las fuentes de la poesía son los mismos que los de los místicos: «No es que la experiencia de Shelley me ayude a comprender mejor a San Juan de la Cruz, sino que, por el contrario, la experiencia del santo aclara en cierta medida el misterio de la experiencia del poeta» (Prayer and Poetry, p. 84).

En el artículo que escribió para The Criterion, Praz censuraba precisamente esta inversión del enfoque convencional, el que afirma que la poesía nos ayuda a entender la experiencia mística, en lugar de celebrar el misticismo en sí: «La experiencia poética y la poesía son lo mismo, o, en otras palabras, la experiencia poética se expresa… mientras que la experiencia mística no se expresa, sólo puede realizarse en silencio, y cualquier intento de comunicarla no es espontáneo, sino jeroglífico, y, en la medida en que no es más que una traducción a un medio hostil, no tiene la capacidad de contagiar de la obra de arte» (Praz, p. 774). Teniendo en cuenta que este fragmento pertenece a una reseña encargada por Eliot, parece razonable suponer que lo leyó, aunque, por supuesto, cabe la posibilidad de que no suscribiera las opiniones de Praz. Sin embargo, como veremos, varios años después, en las conferencias Charles Eliot Norton (que se publicarían con el título Función de la poesía y función de la crítica), utilizaría los argumentos de Praz en su análisis directo de la teoría de

Bremond.

En 1927, Middleton Murry reseñó tanto la traducción de Prière et poésie que había llevado a cabo Algar Thorold como la versión original de Poésie pure.[199] Eliot y Murry habían iniciado tiempo atrás un debate público en torno al romanticismo y al clasicismo. Murry, por supuesto, defendía el romanticismo, y Eliot el clasicismo.[200] La idea fundamental que se discutía era el papel que desempeñaban la intuición y la inteligencia en la creación poética. Esta misma cuestión ocupaba un lugar central en las reseñas sobre Bremond que escribió Murry, artículos en los que, por sorprendente que parezca, pasaba por alto que aquél le había elogiado en la introducción de Prayer and Poetry y después había citado algunos fragmentos suyos para defender su propia teoría (Prayer and Poetry, pp. 128-131). El desacuerdo de Murry con Bremond era diametralmente opuesto a las críticas de Eliot, Praz y Maritain. Murry no tenía nada que objetar a la idea de que la poesía tuviera la misma capacidad de revelación que la visión mística, pero, debido a su postura humanista, no estaba dispuesto a otorgar valor alguno a la oración, e insistía en situar al poeta por encima del místico: «El místico no es ni la mitad de completo que el poeta (del mismo modo que no es la mitad de completo que el cristiano). Sin embargo, el misticismo absoluto y la poesía absoluta son idénticos. El principio de 'la belleza en todas las cosas' de Keats y la visión de Eckhart de 'Dios en todas las cosas' son prácticamente iguales. Y, de hecho, el místico absoluto es, invariablemente, un gran poeta» (Murry, Adelphi 4, p. 410).

No sé si Eliot llegó a leer las reseñas de Murry sobre Bremond, pero no cabe duda de que estaba familiarizado con la postura de aquél. El punto más controvertido del debate entre lo romántico y lo clásico era determinar en qué medida se podían generar y apreciar la verdad religiosa y la belleza poética dentro de los límites de la racionalidad. En las reseñas de Bremond por Murry se manifiesta la esencia de su discrepancia: la cuestión de la autoridad de la religión. Para Bremond, el límite de las revelaciones personales, fueran éstas poéticas o místicas, eran las enseñanzas católicas. Para Murry, la intuición poética era más importante. Según él, las revelaciones religiosas del pasado eran versiones impuras de la percepción poética. Esta convicción informa la encendida perorata con la que Murry concluía su reseña de Prayer and Poetry, un pasaje en el que se anuncia el nacimiento inminente de una nueva era de revelación espiritual «No vamos a retroceder y a volver a la religión; vamos a superarla. Vivimos en una época en que nuestra creatividad es crucial; un momento en que muchas mentes (en muchos ámbitos) se esfuerzan por descubrir

las implicaciones de su propia experiencia real. Saben que son religiosas; saben que la religión actual [se refiere al cristianismo] carece de significado para ellos; saben que las palabras que poseen significado son las palabras de los poetas. Sólo a través de estas palabras redescubren lo real, una práctica que, estoy convencido de ello, será la religión del futuro: el conocimiento de que existimos y el mundo existe. No podemos resolver el acertijo del mundo si no podemos observarlo» (p. 414). Aunque Murry se expresa en unos términos totalmente ajenos a Stevens, la idea de que el poeta puede sustituir al profeta no se encuentra muy alejada de su pensamiento. La diferencia más notable entre ambos autores es que al hacer hincapié en la noción de intuición, Murry parece afirmar que el poeta tiene la capacidad de percibir la auténtica naturaleza de la realidad nouménica. Stevens nunca se atrevería a afirmar algo semejante.

En el artículo de Maritain que Eliot tradujo para The Criterion encontramos la postura contraria, más cercana a Eliot que a Murry y alejada de la tesis optimista de Bremond, partidario de reconciliar ambas posiciones. Como ya hemos visto, Maritain también se había convertido en su edad adulta, en su caso al catolicismo. Eliot estaba familiarizado con las ideas de Maritain, aunque no estaba totalmente de acuerdo con él.[201] ¿Acaso firmó su traducción del artículo de Maritain con un seudónimo porque no quería darle su imprimátur editorial?[202]

Maritain, Praz, Murry y Eliot no tenían ningún problema en aceptar la existencia de un ámbito sobrenatural e incluso la realidad de la experiencia mística. El problema, para ellos, no consistía en determinar si la experiencia mística es posible, como pensaba Souday y la mayoría de los intelectuales de la época, sino más bien en establecer una distinción entre la composición poética y la experiencia mística. Para Bremond, la composición poética surgía de una experiencia idéntica a la experiencia mística que, por tanto, tenía un valor cognitivo similar, aunque no fuera plenamente reveladora. La objeción que planteaba Maritain a esta postura era muy clara. Y era la misma que defendía Praz, que, en otro artículo, basaba su argumentación en una cita de Maritain.

El artículo de Maritain comenzaba con una cita de Plotino[203] en la que el filósofo exhorta a sus lectores a evitar los placeres de la carne y a regresar al ámbito espiritual del que todos descendemos (Maritain citaba sólo las frases en cursiva, en griego sin traducir): «Huyamos a nuestra amada patria: he aquí la más genuina exhortación que podría hacerse. ¿En qué consiste, pues, esta huida y cómo cumplirla? Haciéndose a la mar como Ulises, quien, al decir de Homero, abandonó a la hechicera Circe o a Calipso, no consintiendo en permanecer a su

lado aunque el placer llenaba sus ojos y una inmensa belleza sensible lo rodeaba. Nuestra patria, de la que procedemos, está allí y allí también está nuestro padre» (Enéadas, 1.6.8.). Esto quiere decir que la poesía no puede conducirnos a un ámbito superior porque se encuentra cautiva de los placeres de la carne, lo que significa que, en comparación con las revelaciones místicas, la poesía es una actividad ambiciosa. Se trata de un postulado radicalmente platónico, sorprendente para un neotomista: «Las ideas preceden a las cosas», insistía Maritain; «las crean» (p. 7). Y, sin alejarse de Platón, señalaba que el arte se encuentra tres veces apartado del ideal: «En nosotros, la idea creativa no es una forma intelectual pura, porque nos encontramos en el nivel más bajo de la mente; por el contrario, al operar a través de los órganos de los sentidos, y al enmarañarse en la materia, el germen espiritual que hace que nuestro arte sea fructífero no es más que una pequeña fracción de la divinidad que apenas podemos vislumbrar, que se oculta a nuestros propios ojos, y eleva e irradia la materia de los sentidos y los impulsos elementales» («Poetry and Religion» 1:8). Las palabras de Maritain recuerdan a las ideas de Heidegger sobre la poesía, salvo en que aquél desacreditaba a la poesía, pues, a su juicio, sólo era capaz de revelar «una pequeña fracción de la divinidad». Es la divinidad, no la poesía, la que «irradia la materia de los sentidos».

Después, Maritain abordaba la cuestión de la poesía pura y se reafirmaba en su postura cristiana: condenaba todas las variedades de arte «puro» porque consideraba que usurpaban la prerrogativa de la divinidad: «Obligar a nuestro arte a ser arte en estado puro, liberándolo efectivamente de todas las condiciones de la existencia en el sujeto humano, es pretender usurpar la aseidad de Dios [La «aseidad» es el atributo de Dios por el cual existe por sí mismo o por necesidad de su propia naturaleza]. Pedirle que tienda hacia el arte puro como una curva tiende a su asíntota, sin reflejar las servidumbres de su condición humana pero acercándose a ellas continuamente, estirando hasta el máximo los vínculos creados, es pedirle que cumpla de un modo más pleno su espiritualidad radical. Orgullo aquí, magnanimidad allí: ambas actitudes apuntan a lo imposible, la locura o el heroísmo» (p. 9. cursiva de Maritain). Ésta era la idea esencial de la postura de Maritain en relación con la «creación» estética, una idea que repitió muchas veces a lo lago de su larga e ilustre carrera. A su entender, el problema del arte contemporáneo era precisamente que pretendía usurpar las prerrogativas de lo divino y lo profético.

Maritain ilustraba su malestar con alusiones a Wagner, Nietzsche, el dadaísmo, el surrealismo y el arte de Picasso, y prevenía al lector en contra de la poesía,

que podía llevarle por mal camino a través de la falsificación de la revelación: «Por lo que respecta al orden de la propia acción y del destino humano, ¿qué puede aportar la poesía, como reguladora de la vida moral y espiritual, la poesía que debe realizarse en la conducta, que no sea una falsificación? La falsificación de lo sobrenatural y de lo milagroso, de la gracia y de las virtudes heroicas. Disfrazada de ángel de la guarda, llevará al alma humana por el mal camino del misticismo falso. Su espiritualidad, desviada de su dirección propia y de su lugar adecuado, bajo la guisa de un drama interno enteramente profano, se convertirá en el nuevo vástago de las antiguas herejías del espíritu libre» (p. 22). Para Maritain, por tanto, la amada «ficción» de Stevens no podía ser otra cosa que una falsificación. Es más, al traer a colación a «las antiguas herejías del espíritu libre», Maritain invocaba el espectro de la negación nietzscheana de Dios que encarna el personaje de Kurtz en El corazón de las tinieblas de Conrad, un personaje que, según Marlowe, «se había desprendido de la tierra».

Eliot, al igual que Maritain, rechazaba la noción de poesía pura, como se desprende del siguiente pasaje que escribió tan sólo un año después en el prólogo de la reedición de El bosque sagrado (1928): «Y desde luego la poesía no es inculcar una moralidad, o los preceptos de la política, y tampoco es religión o un equivalente a la religión, excepto por algunos abusos de palabras atroces» (p. IX). Cinco años después, en After Strange Gods (1933), se hacía eco de nuevo de las ideas de Maritain y, en una nueva caracterización del dilema moderno, afirmaba que la literatura moderna adolecía, por una parte, del «efecto limitador y paralizante derivado de la separación de la tradición y la ortodoxia» y, por otra, de «la intromisión de lo diabólico… que tiene como consecuencia la misma situación lamentable» (p. 57).[204]

Maritain, sin embargo, sí era partidario de utilizar la literatura para la causa de la religión. Al igual que Murry, pensaba que Europa necesitaba un renacimiento cultural, y consideraba que el instrumento necesario para llevar a cabo esa revitalización no era el humanismo, sino el cristianismo. La «miserable situación del mundo moderno, el cadáver del mundo cristiano», afirmaba, «le hace a uno a añorar, con una intensidad peculiar, el redescubrimiento de una civilización real». Al parecer, Maritain encontraba cierto consuelo en la decadente situación de las democracias occidentales durante el periodo de entreguerras: «Debemos consolarnos al contemplar que, mientras el mundo se destruye, las realidades espirituales se fortalecen gracias a la gente se encuentra en el mundo sin pertenecer al mundo; el arte y la poesía son dos realidades espirituales, así como la metafísica y la sabiduría» («Poetry and Religion», 2, p. 216. Cursiva añadida).

Aunque reconocía que el arte y la poesía eran «realidades espirituales», Maritain pensaba que no había ninguna posibilidad de que el arte sustituyera a la religión: «Sólo la religión puede ayudar al arte actual a redimirse de sus mejores promesas… Pues sólo a la luz de la teología puede el arte avanzar hasta conocerse a sí mismo y curarse de la falsa metafísica que le obsesiona. Al mostrarnos dónde se encuentra la verdad moral y lo sobrenatural, la religión evita que la poesía caiga en el error de pensar que ha sido creada para transformar la ética y la vida; la protege de la presunción» (p. 218). Según Maritain, el movimiento de la poesía pura, que identificaba con el simbolismo, era una concepción errada y acabada que había sido desplazada por la poesía cristiana, por una parte, y por la literatura satánica, por otra: «La búsqueda del arte puro que emprendieron los simbolistas, una empresa en la que depositaron muchas esperanzas, ya no se practica en absoluto; el arte se vuelca ahora en Cristo o en el Anticristo; en la destrucción pura o en la fe pura; ¿no se dan cuenta ustedes de que se ha bifurcado en estos dos caminos alternativos y avanza destrozado, presa de lo absoluto?» (p. 217). Maritain establecía una peculiar distinción entre la poesía (capaz de redimirse) y la literatura (incapaz de redimirse): «La poesía, es necesario señalarlo, es justo lo contrario a la literatura». En la literatura, «todas las falsificaciones de la belleza que convierten una obra en una mentira cuando el artista antepone su persona a su obra. Esta impureza es la herida del pecado original de nuestro arte; gime con ella continuamente… La literatura traslada a la obra la mueca de la personalidad. Intenta embellecer a Dios» (pp. 16-17. Cursiva añadida).

Puede que Eliot, el teórico de la impersonalidad artística, le resultara atractiva esta idea, aunque no creo que aprobara esta condena general de la «literatura». Varios años después, en After Strange Gods (1933), cuando Eliot hablaba de las consecuencias de la falta de una tradición, defendía una postura sorprendentemente cercana a la de Maritain: «Lo desastroso es que es el escritor debe dar rienda suelta a su ‘individualidad’, que debe incluso cultivar sus diferencias respecto de los demás; y que sus lectores no deben apreciar el genio del autor a pesar de sus desviaciones de la sabiduría heredada de la raza, sino en virtud de ellas» (p. 33). «La sabiduría heredada de la raza» es una locución bastante peculiar. Sin duda Eliot aludía al «cristianismo».[205]

Por tanto, uno de los rasgos que diferencian a Eliot y a Maritain de Murry y de Bremond es la categoría que se le atribuye a la revelación personal. Se trata también del rasgo fundamental que diferencia al cristianismo romano del luteranismo y de la mayoría de las confesiones protestantes. Al abrazar el

anglicanismo, Eliot rechazaba implícitamente la revelación personal, la «luz interior». Pero, sin embargo, era un poeta riguroso, y estaba convencido de que la poesía era algo más que un mero entretenimiento o una reformulación ornamental y accesible de «lo que se piensa a menudo pero nunca se expresa tan bien». Para Eliot era igual de importante que para Stevens ofrecer una explicación fundamentada del valor de la aportación del poeta. Y Bremond podía ser un buen aliado en esta empresa. Bremond citaba la obra Mysticism de Evelyn Underhill (p. 76 en n.), una autora que Eliot había estudiado detenidamente en la universidad y que había escrito alguna reseña para de The Criterion.[206] Sin embargo, ya hemos visto que Bremond también citaba con aprobación el ensayo «Romanticism and the Tradition» de Murry.[207] Por tanto, aunque Eliot estaba familiarizado con el universo discursivo de Bremond, no le tenía demasiada simpatía.

Según he podido averiguar, antes de redactar las conferencias Charles Eliot Norton (1932-1933), escritas tan sólo un par de años antes de editar los Selected Poems de Moore, Eliot sólo abordó en dos ocasiones la noción de poesía pura. La primera, en el transcurso de una charla con John Dryden en la BBC, el 11 de abril de 1930. En esta conversación decía que la naturaleza abstracta de la sátira es lo que la hacía análoga a la poesía pura: «La sátira es una de las ramas más abstractas de la poesía; cuando se logra, es un triunfo formal; es más cercana a esa abstracción que llamamos poesía pura que a cualquier otro tipo de poesía» (Listener, 2, 688.2). Da la sensación de que, en este caso, Eliot no pensaba en Bremond, sino en Poe, en el imagismo o en la poesía pura de Valéry.

La segunda alusión aparece en un estudio sobre el humanismo y la religión. Esta vez, aplica el ejemplo de Bremond, pues Eliot se burlaba de la posibilidad de que la ciencia pudiera reconciliarse con la religión gracias a la poesía: «Todos se alegran de verse; y posiblemente ambos bandos recurren a la poesía (de la cual los científicos y los filósofos no saben nada) y dicen: ‘hay verdad en la inspiración del poeta’. Al propio poeta, que quizá sabe más acerca de la propia inspiración que un psico-analista [sic], no se le permite replicar que la poesía es poesía, y no ciencia ni religión, a menos que él o cualquiera de sus amigos equivocados se inventen una teoría que afirme que la poesía es poesía pura, poesía pura que tiene una categoría relativamente inferior a la poesía y que, por tanto, merece respeto» («Religion without Humanism», p. 109. Cursiva añadida). Parece lógico y natural que Eliot relacionara la poesía pura con el humanismo, aunque Bremond era un sacerdote jesuita y, desde luego, no era humanista, por mucho que afirmara que los argumentos humanistas de Murry

eran compatibles con sus propias ideas.

En Función de la poesía y función de la crítica (1933) Eliot analizaba más a fondo el pensamiento de Bremond y se mostraba menos despectivo. Sólo analizaba la obra Prière et poésie en su versión inglesa –Prayer and Poetry– y no hacía referencia a la polémica obra Poésie pure, aunque ambos ensayos se publicaron en 1926. En primer lugar, comparaba la postura de Bremond con la interpretación conductista del discurso poético de I.A. Richards, una visión que también rechazaba (Use of Poetry, p. 125). En otro pasaje posterior de esta misma obra afirmaba que la posición del abate es «el equivalente moderno de la teoría de la inspiración divina», una teoría que no resulta en absoluto descabellada. «El objeto de Prayer and Poetry es establecer la afinidad y la diferencia, en especie y en grado, entre la poesía y la experiencia mística» (pp. 137-138). Eliot dirigía su primera objeción contra la afirmación de Bremond de que «cuanto más poeta es un determinado poeta, más le atormenta la necesidad de comunicar su experiencia» (Bremond citado en Eliot, p. 138). Lo que molestaba a Eliot era que Bremond afirmara que el poeta comunica una experiencia. Pero no le criticaba por argumentar que la experiencia poética y la experiencia mística forman un continuum.

En respuesta a la afirmación de Bremond, que aseguraba que al poeta «le atormenta la necesidad de comunicar su experiencia», Eliot escribió un pasaje que se ha citado en muchas ocasiones. Este texto farragoso e impreciso, atípico en la obra de Eliot, parece reflejar la ambigüedad de su visión de la inspiración:

La «experiencia» puede ser resultado de una fusión de sentimientos tan numerosos y tan oscuros en sus orígenes que, aun en el caso de que se produjese la comunicación, el poeta se dará escasa cuenta de lo que comunica; y lo que ha de comunicarse no existía antes de que el poema estuviese terminado. La comunicación no explica la poesía. No diré que no exista siempre cierto grado variable de comunicación o que pueda existir la poesía sin que ninguna clase de comunicación tenga lugar. Hay espacio para una gran variedad de motivos en poetas igualmente buenos; tenemos la afirmación de Coleridge, corroborada por Housman, de que «la poesía produce mayor placer cuando se la comprende sólo de un modo general e imperfecto» (p. 138).

Curiosamente, la objeción de Eliot está fuera de lugar, pues Bremond no afirmaba que la comunicación poética tuviera que ser perspicua. De hecho, Bremond excusa explícitamente al poeta de la necesidad de comportarse de manera lúcida o siquiera racional.[208] Lo que quiere decir es más bien que el poeta siente el impulso de expresarse. Que este impulso de la expresión poética debe ser oscuro y que, por tanto, como señala Eliot, es difícil de interpretar, es perfectamente compatible con la postura de Bremond.

Quizá la ceguera de Eliot en este punto se debiera a su concepción bradleiana de la experiencia. Según Bradley, para la conciencia racional la «experiencia» es fundamentalmente inaccesible, y, por tanto, incomunicable. Así lo explicaba Eliot en su tesis: «Sabemos [gracias a Bradley] que la experiencia no coincide con la conciencia, sino que es más amplia… El sentimiento es algo más que el objeto y el sujeto, pues en cierto sentido los incluye a ambos. Sin embargo, no debemos olvidar que el sujeto consciente, en cuanto construcción, se encuentra en parte al margen de la totalidad del sentimiento. 'El contenido finito se determina necesariamente desde el exterior'» (Bradley, Appearance and Reality, p. 407. Se cita en Eliot, Knowledge and Experience, p. 28). A Bremond, que afirmaba sencillamente que la gente escribe poesía para expresar algo, no le preocupaba demasiado la cuestión de la culminación o la lucidez de lo que se expresa, el éxito o el fracaso de la comunicación. Esta aparente tergiversación deliberada de las ideas de Bremond es un reflejo de su famosa reticencia a revelar las fuentes personales de su expresión poética. Eliot malinterpretaba las ideas de Bremond en este punto por dos razones: en primer lugar, según los presupuestos de Bradley, la experiencia no se podía comunicar, y en segundo lugar, intentaba preservar la privacidad de los impulsos de su poesía que sí se podían comunicar.

Podríamos decir que la idea de que la poesía se comunica a cierto nivel sub o surpraverbal ocupa un lugar central en la estética romántica, una estética contaminada, según Eliot, por un llamamiento a lo irracional que se disimula con el eufemismo de la «inspiración». Está claro que el concepto de poesía pura de Bremond pertenece a esa estética romántica, basada en la existencia de un ámbito nouménico al cual el poeta, como el místico, tiene cierto tipo de acceso. Es ese acceso el que Eliot se mostraba ansioso por negar, aunque, por otra parte, sostenía que el poeta podía acceder a algo que quedaba fuera del alcance de las ciencias físicas, sociales o psicológicas. Como hemos visto más arriba, Eliot sostenía que «para los que nos encontramos por encima de la muchedumbre y por debajo del hombre de inspiración, la duda nunca desaparece».

Como anglicano, por tanto, Eliot creía en un ámbito sobrenatural, pero no en la revelación personal, la creencia que animaba tanto las teorías románticas de la inspiración poética como las versiones carismáticas del cristianismo. A finales de 1932, cuando Eliot dictó las conferencias Norton, tenía a sus espaldas una larga trayectoria de lucha con distintas formas de conocimiento. Ya hemos estudiado sus escarceos con las ideas de Bergson, con las de Bradley y con las de Russell. Sabemos que se crió en una familia unitaria, una religión para la cual la noción cristiana de «gracia» –una versión de la inspiración suprarracional– era anatema, y que había simpatizado con el estudio del misticismo y de las religiones orientales. Con la excepción de Russell, todos estos intereses e influencias apuntaban en la misma dirección: Eliot buscaba una teoría que explicara el «conocimiento» extrarracional o irracional. La teoría mejor articulada de todas, la que Eliot conocía más a fondo, era la de Bradley, un pensador que consideraba que la «experiencia» era algo más amplio que la cognición y que cualquier individuo, pero que no trascendía este mundo.

En esta época, al margen de la explicación religiosa, las dos teorías más influyentes de los fundamentos prerracionales de la poesía eran el psicoanálisis y el conductismo. Durante los años en que Eliot y Russell permanecieron unidos, este último se dejó seducir por la teoría conductista del comportamiento humano de John B. Watson. «Toda la actividad humana surge de dos fuentes: el impulso y el deseo… En la parte más instintiva de nuestra naturaleza estamos dominados por impulsos dirigidos hacia ciertos tipos de actividad, no por el deseo de ciertas necesidades», afirmaba Russell en Principios de reconstrucción social (pp. 12, 13). Como hemos visto, Eliot no estaba de acuerdo con las ideas que había expresado Russell en esta obra. Dado que sabemos por otras fuentes que Eliot sentía cierta aversión por el conductismo, parece probable que fuera el sesgo conductista de la obra de Russell lo que no toleraba.

En la reseña que escribió en 1927 sobre Ethical Studies de Bradley, por ejemplo, Eliot elogiaba la defensa del sentido común presente en esa obra. «La falta de sentido común», en una digresión, «da lugar a las filosofías desequilibradas de las que tanto hemos oído hablar, como el conductismo». Un poco más adelante, arremetía directamente contra Watson: «En una filosofía desequilibrada o inculta, las palabras encuentran la manera de cambiar de significado, como sucede a veces en la filosofía de Hegel; otros, despiadados como los piratas, hacen pasear la tabla a las palabras: esto es lo que hace el profesor J. B. Watson, que las arroja por la borda, despreciando su significado y su valor» (Selected Essays, pp. 454, 455). Y en una reseña sobre The Demon and the Absolute de

Paul Elmer More que publicó en 1929, Eliot suscribía la crítica al conductismo de este autor: «Como es natural, el señor More se opone a los nuevos avances de la psicología cuyo ejemplo más radical es el conductismo, que pretende reducir la ética a la biología» (TLS, 21 de febrero de 1929).

En los años treinta, la época en que Stevens y Eliot lidiaban con el problema de la cognición y la comunicación poética, el medio convencional de reivindicar la importancia del contenido de las artes era dividir la actividad cognitiva en cognición científica y filosófica, por una parte –el «logocentrismo» de Derrida–, y cognición poética o imaginativa por otra. Ésta fue la solución que adoptaron Praz, Murry y, sobre todo, Richards, el más influyente de estos tres autores. El propio Maritain sucumbió a esta metodología en «Poetry and Religion», y dividía las letras en poesía –la «adivinación de lo espiritual en lo sensible»– y una actividad inferior que llamaba «literatura», la cual «traslada a la obra la mueca de la personalidad».[209] Según Maritain, sin embargo, para los poetas modernos las consecuencias de que la poesía se hubiera impuesto un objetivo tan elevado eran fatales: «El arte moderno hace penitencia, se agota, se mortifica, se flagela como un asceta que se destruye a sí mismo enloquecido en su afán por obtener la gracia del Espíritu Santo, y que a menudo queda huérfano de lo que los niños poseen en abundancia» («Poetry and Religion», p. 18). Al igual que Murry, Maritain se refugiaba en la noción de inspiración extrarracional.

Bremond pensaba que podía salvar esta división postulando la existencia de una continuidad entre el discurso poético, la oración y la revelación mística. Pero Eliot no estaba de acuerdo. En «Thinking in Verse: A Survey of Early Seventeenth-Century Poetry», una charla de la BBC que se emitió el 7 de marzo de 1930, Eliot insistía en establecer una clara distinción entre los impulsos de la poesía y los de la visión mística. «El misticismo es un don de la gracia; uno no se puede convertir en un místico a menos que posea ese don. La poesía, sin embargo, es una destreza, una aptitud muy parecida a otras, y, además, una aptitud que los verdaderos místicos no poseen». A modo de ejemplo, Eliot señalaba que «los tratados místicos de Richard of St. Victor son tan áridos y abstractos como los de los grandes exponentes hindúes del misticismo» («Thinking in Verse», p. 443).

En las Norton, Eliot utilizaba las ideas de Bremond como excusa para expresar su visión de la inspiración y la capacidad de comunicación de percepción poética (sospecho que las alusiones a Bremond desconcertaron a muchos de los que asistieron a estas conferencias, pues debían ser pocos los que habían oído hablar

de él). Eliot denunciaba que Bremond intentaba «explicar la poesía descubriendo sus leyes naturales», y se declaraba contrario a ello, pues, a su juicio, «corre el riesgo de vincular la poesía a una legislación que ha de ser observada, y no se puede someter a leyes a la poesía» (p. 138). Pero, dado que Bremond afirma en realidad que cada ejemplo de poesía pura es sui generis,[210] es de suponer que Eliot no había analizado muy a fondo los argumentos de Bremond en favor de la poesía pura. De hecho, da la sensación de que confunde a Bremond con Richards, el eterno adversario de Eliot, un pensador que sí intentó establecer unas leyes para interpretar la poesía basadas en argumentos conductistas.

Eliot estaba de acuerdo con Maritain en que el arte no debía presentarse como «una falsificación de lo sobrenatural y de lo milagroso, de la gracia y de las virtudes heroicas» (p. 22). Pero, al mismo tiempo, necesitaba preservar para la poesía cierta gravitas, aun cuando transmitiera un «mensaje» de índole no cognitiva. Lo más importante es que necesitaba una teoría de la creación poética que eludiera tanto el modelo conductista como el freudiano, así como la «luz del misticismo» de Bremond, sin anular la distinción entre percepción poética y conciencia ordinaria, el raciocinio deliberado. Para adaptarse a estas necesidades, tuvo que retractarse y admitir la tesis de Bremond, que afirmaba que la poesía podía comunicarse. «Coincido con Bremond», reconocía en las conferencias Norton, «en que esta perturbación de nuestra economía cotidiana que se resuelve en una encantación, en un brote de palabras que apenas reconocemos como nuestras (debido a la ausencia de esfuerzo) es algo muy distinto de la iluminación mística. Ésta consiste en una visión que puede acompañarse de la certeza de nuestra incapacidad para comunicarla a los demás e incluso para recordarla en nosotros; aquélla no es una visión, sino una moción del ánimo que termina en una ordenación de palabras sobre el papel» (p. 145).

El misticismo y la poesía compartían entonces el atributo de «la ausencia de esfuerzo»; o lo que es lo mismo, la conciencia racional se encontraba en suspenso en ambos casos. La única diferencia, según Eliot, era que la visión mística viene acompañada por la percepción (¿consciente?) de que es imposible de comunicar, mientras que la conclusión del «impulso» poético (¿aceptaría Eliot este término conductista que había adoptado Russell?) son «unas palabras que se ordenan sobre el papel». Parece ser que la diferencia, por tanto, estriba en que la visión mística es imposible de comunicar, mientras que la visión poética sí se puede comunicar. Para salvar a Eliot de la contradicción, hemos de interpretar que los impulsos poéticos son finalmente comunicables. El punto de desacuerdo quedaría reducido a que el poeta, en contra de lo que pensaba Bremond, no se

mueve por el deseo de comunicarse. Sin embargo, esta distinción parece una nimiedad.

Eliot admitía «que existe una analogía entre la experiencia mística y algunas de las maneras en que se escribe la poesía», y, para demostrarlo, aludía a su experiencia poética personal en un pasaje que se ha citado en muchas ocasiones: «Sé, por ejemplo, que ciertos estados de mala salud, de debilidad o de anemia, engendran (si las restantes circunstancias son favorables) un flujo de poesía que se acerca a la escritura automática, pero, en oposición a las reclamaciones hechas a favor de ésta, el material se ha estado incubando en el interior del poeta y no es regalo de un demonio, impertinente o amigo» (p. 144). Esta descripción de la creación poética es totalmente compatible con el conductismo y con el psicoanálisis, dos teorías que Eliot no suscribía. Consciente de este peligro, Eliot se valió de un truco argumental, y afirmaba que estas explicaciones psicológicas recurrían a «un demonio, impertinente o amigo».

Después de reconocer que había escrito poemas en este estado de «inspiración», Eliot declaraba que esto no sucedía habitualmente, ni siquiera en su caso. En un tono burlón, le explicaba a su público que sólo había escrito en este estado algunos fragmentos de sus poemas y que, hasta donde alcanzaba su conocimiento, «ningún crítico ha sido capaz de identificar los pasajes» en cuestión (p. 146).[211] Eliot concluía este análisis de la creación poética con una cita de T. E. Hulme, «una voz» que expresaba «una visión diferente» a la de Bremond y a la de Richards. La cita pertenecía al ensayo de Hulme «Romanticism and Classicism», y hacía referencia a la superioridad del «árido espíritu clásico». De este modo, retomaba indirectamente el debate del clasicismo y el romanticismo que había entablado con Murry en la década anterior. Al suscribir la opinión de Hulme de que «el gran objetivo» del escritor clásico «es la descripción fiel, precisa, definida», se distanciaba además del recurso a lo inefable (Hulme, Speculations, p. 132). Se cita en p. 148).

Para Eliot, por tanto, el debate en torno a la poesía pura se reducía a tres cuestiones. La primera era la cuestión de la impersonalidad de la expresión poética, una propiedad de la poesía en la cual insistía desde hacía mucho tiempo. Para Eliot, la función de la poesía no consistía en comunicar la experiencia del poeta, como afirmaba Bremond. La segunda era la comunicabilidad de la experiencia mística y de la experiencia poética. Eliot admitía que la experiencia poética, al contrario que la experiencia mística, se expresaba por medio de palabras. Esta concesión era ineludible, pero Eliot quería, sin embargo, que la

poesía conservara cierto grado de inefabilidad. La tercera cuestión estaba relacionada con el problema de la comunicación: la medida en que la expresión poética era racional o era otra cosa. Esta idea también era una de las preocupaciones más antiguas de Eliot, pues se remontaba a los debates sobre la intuición y la inteligencia que había entablado con Murry. Ahora, adoptaba una postura menos radical, y reconocía que la poesía se escribe en ocasiones con la razón en suspenso, aunque negaba que éste fuera el procedimiento definitorio de la poesía.

Para Eliot, lo más importante era su necesidad de diferenciar la fe religiosa de la expresión poética, y la experiencia estética de la mística. En su etapa humanista se había burlado de la experiencia religiosa, y había mantenido un distanciamiento irónico para impedir que el escalofrío romántico contaminara la estética. Una vez convertido a la religión anglicana, no podía seguir practicando esa estrategia. Ahora estaba obligado a escribir desde la perspectiva de un cristiano creyente, pero sus principios estéticos no le permitían expresar directamente la creencia en su poesía, por dos razones. En primer lugar, la fe es un estado psicológico personal y –al menos en su etapa bradleiana–, Eliot excluía la personalidad de la expresión poética. Por otra parte, no podía escribir acerca del objeto de su creencia, pues sólo los místicos tienen acceso a lo divino, y seguía empeñado en mantener la distinción entre la poesía y la visión mística. Con estas ideas, el Eliot anglicano estaba atrapado en un dilema, pues si quería seguir adelante con su carrera poética corría el riesgo de tener que limitarse a escribir argumentos discursivos en verso, como los coros de La piedra.

Precisamente, Eliot abordó esta cuestión en las conferencias Clark que dictó entre enero y febrero de 1926, poco antes de recibir el bautismo. Ahora, en lugar de tratar de mantener separadas la fe y la poesía, defendía con vehemencia que existía una estrecha relación entre ellas, y explicaba a su público que la poesía de Dante era superior a la de Donne o a la de Crashaw porque se basaba en una creencia coherente y exhaustiva, en la medida en que se articulaba en torno a la Summa Teológica de Santo Tomás de Aquino. La premisa fundamental de Eliot era que, después de la Reforma y de la revolución científica del siglo XVII, ya no era posible albergar una creencia incuestionable. Estos acontecimientos históricos habían destruido la visión del mundo escolástica que había dominado el pensamiento europeo desde Santo Tomás, pero no había surgido una alternativa coherente y exhaustiva. Eliot declaraba que la idea central de su argumentación era «intentar demostrar cómo Dante y sus amigos aceptaron un sistema racional y emotivo metódico y, como consecuencia de ello, desarrollaron

una forma de discurso sencilla, directa e incluso austera, mientras que Donne y algunos de nuestros contemporáneos, al defender al mismo tiempo varias filosofías, actitudes y teorías parciales que no son objeto de fe, sino de conocimiento, desarrollaron una forma de discurso afectada, enrevesada y a menudo rebuscada e ingeniosa» (Schuchard, Varieties, p. 120. Cursiva añadida). Huelga decir que cuando Eliot hablaba de «mantener en suspenso varias filosofías… que no son objeto de fe, sino de conocimiento» no sólo se refería a Donne y a sus contemporáneos, sino a los poetas de su propia época.[212]

Antes de convertirse, Eliot se había negado a jugar el juego del «ironista», que es como Richard Rorty define al que a defiende «varias filosofías». Poemas satíricos como «El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot» o «El hipopótamo» no expresan una indiferencia irónica, sino que ridiculizan la fe y la práctica cristiana desde una perspectiva humanista. En lugar de «defender al mismo tiempo varias filosofías», el joven Eliot adoptó y abandonó varias filosofías sucesivas: la de Bergson, la de Bradley y la de Russell. Se podría decir que las conferencias Clark son una especie de apología de la fascinación que sentía por el humanismo de Russell. El objetivo inmediato era demostrar que en su época, como en la de Donne, no se podía escribir poesía de calidad porque era «un periodo de disolución», como sostenía Arnold. Lo que le interesaba a Eliot en realidad era su propia época histórica, aunque utilizara el siglo XVII como ejemplo y aplicara un razonamiento totalmente arnoldiano.

Una prueba que demuestra que en realidad Eliot se refería al siglo XX es que especificaba que en el siglo XVII se había perdido era una creencia incuestionable. Este matiz era necesario para poder afirmar que en el siglo XVII se había producido pérdida de creencia alguna, algo que podría haber declarado sin problemas en caso de aludir directamente al siglo XX. La desafortunada consecuencia de esta situación, decía Eliot, había sido «la desintegración del intelecto», un fenómeno cultural que hacía imposible escribir poesía de calidad. Por supuesto que Eliot no alegaba que se tratara de una época incoherente desde un punto de vista filosófico. Lo que quería decir era que se había perdido la integración de la vida emocional y la vida intelectual que, a su juicio, existía en la época medieval del consenso basado en la filosofía de Tomás de Aquino.

Eliot ya había utilizado un razonamiento similar ocho años antes en «La tradición y el talento individual», un ensayo en el que definía este fenómeno como la «disociación de la sensibilidad». Da la sensación de que la «desintegración del intelecto» no es más que una nueva forma de definir el

mismo fenómeno. Sin embargo, en esta ocasión se refería a un fenómeno cultural general, no a un problema que incumbía únicamente a los poetas. Y, además, ampliaba el marco temporal: «He aludido a una teoría de lo que llamo 'la desintegración del intelecto'. A mi entender, esta desintegración no es más que un proceso de deterioro de la poesía, en uno u otro sentido, que comenzó en el siglo XIII. Si estoy en lo cierto en lo que atañe a la poesía, quizá podamos hablar de un deterioro general, un proceso que deberán estudiar los especialistas en otros campos» (Schuchard, Varieties, p. 227).

Varios años después, Eliot repetiría reste mismo razonamiento, en las conferencias Turnbull que pronunció en la Universidad Johns Hopkins en enero de 1933. Aunque Ronald Schuchard sostiene que Eliot se inspiró en gran medida en las conferencias Clark (Varieties, p. 233), la idea central es distinta en ambos casos. En el primer ciclo de conferencias, Eliot afirmaba que Dante era un gran poeta porque disponía de una fe incuestionable y articulada. El presupuesto, en gran medida implícito, en el que se basaba el razonamiento de Eliot, era que, si bien la fe es fundamentalmente una cuestión de compromiso emocional, requería sin embargo una convicción intelectual. De lo contrario, el creyente sufriría la «desintegración del intelecto» o, como diríamos en la actualidad, una «disonancia cognitiva». Según Eliot, Dante tuvo la suerte de que su compromiso emocional con el catolicismo se apoyara en la Summa teológica de Tomás de Aquino, una circunstancia que favoreció la integración armónica de lo emotivo y lo racional en su intelecto. En las conferencias Clark, Eliot había estudiado la incapacidad de los artistas del Renacimiento inglés para conservar un intelecto integrado, y ahora intentaba bosquejar los beneficios derivados de ese intelecto. Por desgracia, ni siquiera el propio Eliot anglicano disponía de este tipo de intelecto, ni, a su juicio, ninguna otra persona en el mundo moderno. A pesar de su bautismo y de su conversión, no había sido capaz de desarrollar una teología magistral que pudiera abarcar las ideas de Darwin, de Einstein, de Max Planck y los Evangelios, y, por tanto, era una víctima de esa desintegración del intelecto que había atormentado a Donne y a sus imitadores.

Eliot se preguntaba si «la poesía francesa de los setenta y los ochenta» guardaba alguna relación «con nosotros y nuestros problemas», pero dejaba la pregunta sin responder, pues consideraba que estos poetas habían ejercido una influencia tan importante en su desarrollo poético personal que no estaba en condiciones de emitir un juicio. «Mi primer encuentro con estos poetas franceses, hace unos veintitrés años, supuso para mí una revelación que apenas puedo expresar con palabras. Me sentí por primera vez en contacto con una tradición; sentí, por

primera vez, que, en cierto sentido, los muertos me apoyaban, y que, al mismo tiempo, tenía algo nuevo e importante que decir. Dudo que sin ellos –sin Baudelaire, Corbière, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Rimbaud– hubiera sido capaz de escribir poesía. Esta circunstancia me impide emitir un juicio crítico… Sólo me resta, por tanto, la conciencia de que al insistir en su importancia en relación con el presente, me limito a defenderme» (Turnbull Lectures, en Schuchard, Varieties, p. 287). Pero ¿qué hay de malo en que se defendiera? Y ¿qué tienen en común los simbolistas franceses y los poetas metafísicos ingleses?

Para responder a estas preguntas, hemos de acudir de nuevo a las conferencias Clark. Allí, Eliot explicaba que «la auténtica poesía metafísica de los siglos XIX y XX surge de la creencia en la existencia del Bien y el Mal, y consiste en un contraste y una confusión conscientes y deliberados de lo moral y lo intelectual con lo amoral y lo no intelectual» (p. 211). Sin duda, cuando Eliot hablaba de «la auténtica poesía metafísica del siglo XIX» tenía en mente Las flores del mal de Baudelaire y los poemas de Corbière, Verlaine, Laforgue, Mallarmé y Rimbaud. Lo que quería decir es que mientras que estos poetas habían perdido la fe en la revelación divina, conservaban el sentido del mal, un rasgo que no se encuentra presente en la poesía de Wordsworth, Shelley, Browning, Tennyson ni en la «Escuela gentil» de Nueva Inglaterra. Parece ser que Eliot pensaba que el elemento diabólico que había introducido Baudelaire era lo que hacía que la poesía de estos autores resultara irresistible e interesante.

Pero en las conferencias Turnbull valoraba la influencia que habían ejercido en su propia obra de un modo muy distinto al que lo había hecho antes de convertirse. En un ensayo de 1919, por ejemplo, rechazaba el «satanismo» de la poesía de Baudelaire y subrayaba la influencia estética de los simbolistas: «Los franceses a los que me refiero abordaron con rigor el problema de encontrar un idioma sincero. Baudelaire, en la mayoría de sus poemas, no lo consigue; no hay ningún elemento en su satanismo que resulte siempre interesante; su estilo parece absurdo y anticuado. No escribe para que lo lea el lector, sino para que lo estudien otros poetas». Eliot rechazaba el contenido de la poesía simbolista, clasificaba este movimiento basándose en criterios exclusivamente retóricos y situaba a Laforgue por encima de Baudelaire, Corbière y Mallarmé («Modern Tendencies in Poetry», en Inventions of the March Hare, p. 403 y ss.).

En las conferencias Norton, Eliot desarrollaba el tema del pecado y el mal, y citaba un pasaje de Maritain sobre el demonio procedente del libro que éste

acababa de publicar, Arte y escolástica: «La manifiesta y palpable influencia del demonio en un sector importante de la literatura contemporánea es uno de los fenómenos más significativos en la historia de nuestro tiempo». Aunque Eliot se distanciaba con cautela de este comentario –«Espero que la mayoría de mis lectores no tome en serio esta observación; los que lo hagan sin duda tienen criterios críticos muy distinto del de los demás» (p. 137)–, el hecho de que citara esta observación indica que Eliot era uno de los que la tomaban en serio. De hecho, en la primera edición de Faber, Eliot había incluido la siguiente nota a la cita que acabamos de reproducir: «De la influencia del demonio en la literatura contemporánea hablaré en otro libro» (Schuchard, Dark Angel, pp. 212-213). Sin embargo, este libro nunca llegó a ver la luz, a menos que consideremos que se trata de After Strange Gods, donde Eliot señala que «la percepción del Bien y del Mal –sea cual sea la elección que se haga– es el primer requisito de la vida espiritual» (p. 53).

A continuación, Eliot citaba otro pasaje de Maritain sobre las limitaciones de la poesía, que, a su entender, «acaso sea más aceptable»: «Al mostrarnos la verdad moral y la auténtica vida sobrenatural, la religión salva a la poesía de la absurda y desatinada arrogancia de creerse destinada a transformar la ética y la vida». Y añadía: «Creo que Maritain pone el dedo en la llaga en lo que respecta a gran parte de la poesía y de la crítica de los siglos XIX y XX» (The Use of Poetry and the Use of Criticism, p. 137). Estas observaciones implican un rechazo incondicional del papel de profeta que los románticos –y Bremond– asignaban al poeta y del papel de ejemplo ético que le adjudicaba Arnold. Pero si el poeta no puede asomarse a las profundidades de la realidad ni es un guía moral capaz de ofrecer buenos consejos, ¿para qué sirve la poesía? Para esto, Eliot no tenía respuesta.

En virtud de esta insistencia recurrente en la existencia del mal, Eliot ocupa una posición marginal respecto de la práctica totalidad de sus contemporáneos. «En la poesía posmetafísica de los siglos XIX y XX», añadía en las conferencias Clark, «el contraste y la confusión han desaparecido, uno de los términos se ha suprimido» (Varieties, p. 211). Por supuesto, el término que se había suprimido era «el mal». En «The Lesson of Baudelaire» (1921), Eliot había afirmado que Baudelaire era un «Dante deformado» cuyo principal logro había sido «alcanzar un punto de vista orientado hacia el bien y el mal». Ahora señalaba que Baudelaire había «engendrado» a Laforgue, y, a su juicio, lo «interesante e importante» de Laforgue era que había «sacrificado el arte y la mente en nombre de un problema sin solución». Este «problema sin solución» era, una vez más, la

«disociación de la sensibilidad», que en este ensayo se definía como «la relación entre el sentimiento y la razón» (Varieties, p. 217). Aunque consideraba que Laforgue era peor que Baudelaire, le elogiaba por abordar una cuestión que él consideraba fundamental: la relación entre la emoción y el intelecto, que para él implicaba una relación de tensión y conflicto entre la fe y la incredulidad.

En las conferencias Turnbull, en su esfuerzo por adaptar el argumento de las conferencias Clark a su nueva condición de cristiano creyente, Eliot se veía obligado a realizar algunas afirmaciones bastante forzadas. «El fin último, el valor último de la labor del poeta es de índole religiosa», era una de las más reveladoras (Varieties, p. 288). Que yo sepa, Eliot nunca volvió a afirmar nada semejante. Esta idea parece encajar con la interpretación de la función de la poesía de Bremond, pero no creo que Eliot quisiera expresar lo mismo que el abate, pues en las conferencias Clark había tenido la prudencia de diferenciar a los poetas de los profetas: «Sin duda, el poeta debe limitarse a pensar en trasladar a la poesía las ideas de la época que él considera importantes. Dante, Donne y Laforgue se conformaron con eso. No eran profetas; sencillamente, desempeñaban la labor de integrar el pensamiento en la vida, y lo mismo se puede decir de Lucrecio. ¿Qué sucede con un poeta que tiene una filosofía original? ¿Acaso no se convierte en la víctima de los que exigen una filosofía barata e irreflexiva? ¿Acaso no se convierte en un enigma irresoluble para los que están dispuestos a valorar seriamente su grandeza poética, como le sucedía Blake?» (Lecture Four, en Varieties, pp. 223-224. Cursiva añadida). La frase en cursiva es típicamente arnoldiana, pues asigna al poeta el papel de expresar las ideas culturales convencionales de una forma novedosa y sorprendente. Un poeta que, al igual que Blake o Stevens, intenta formular una filosofía personal y original se arriesga, a juicio de Eliot, a convertirse en «un enigma irresoluble» para sus lectores. En lo que atañe a la obra de Stevens, Eliot tenía bastante razón.

La explicación del significado de la frase «el fin último de la labor del poeta es de índole religiosa» no es precisamente un modelo de claridad: «Lo que quiero decir es que cada etapa de la sociedad tiende a endurecerse hasta transformarse en un conjunto de valores estrictamente sociales. La sociedad tiende a ejercer cierta presión, de tal modo que todo poeta es aceptado o rechazado, según se adapte al conjunto de valores sociales del momento» (Varieties, p. 288). A la luz del pasaje posterior, parece ser que lo quiere decir Eliot es que el poeta se encuentra por encima de los intereses meramente profanos de sus contemporáneos: «El artista es el único revolucionario auténtico y profundo. El mundo siempre ha tendido a sustituir la realidad por la apariencia, y siempre lo

hará. El artista, al encontrarse siempre solo, al mantener una actitud heterodoxa frente a la ortodoxia de los demás, y viceversa, desbarata siempre los valores convencionales, restituye la realidad. Puede que parezca que en un momento dado defiende una opinión radical y luego otra; pero su función es devolver a la realidad a la humanidad» (Varieties, p. 288). Me declaro incapaz de reconciliar estas observaciones con el razonamiento que Eliot desarrollaba en las conferencias Clark, donde afirmaba que la grandeza de Dante era la consecuencia de la época de ortodoxia indiscutible en la que vivió y achacaba el relativo fracaso de Donne a la heterodoxia de su época. Da la sensación de que Eliot se había sumido de nuevo en la doctrina romántica del poète maudit. Quizá deberíamos interpretar esa última frase como una apología de sus caprichos filosóficos personales: no en vano el poeta había pasado del vitalismo de Bergson al idealismo de Bradley, y había abandonado esta postura para abrazar el humanismo escéptico de Russell antes de llegar a Canterbury.

Curiosamente, el relativismo filosófico que Eliot atribuía a Donne y a «algunos de nuestros contemporáneos» se corresponde de un modo bastante razonable con la postura que Stevens adoptó en su lucha con el problema de la fe en una era de incredulidad. Es evidente que Stevens se las arreglaba perfectamente con las distintas «filosofías, actitudes y teorías parciales» en las que no creía. Y es cierto que muchos lectores detectaban en el estilo de Stevens algunos de los rasgos que Eliot atribuía a la poesía metafísica, una poesía «afectada, enrevesada a menudo rebuscada e ingeniosa».

La última aproximación de Eliot al concepto de poesía pura la encontramos en «De Poe a Valéry», una conferencia que dictó en la Biblioteca del Congreso el viernes 19 de noviembre de 1948. En esta ocasión, revisaba algunos temas que ya había abordado en las conferencias Clark y Norton, y se proponía examinar la obra de Poe «con la mirada de tres poetas franceses: Baudelaire, Mallarmé y, en especial, Paul Valéry». Estos poetas, afirmaba, «representan el comienzo, el punto medio y el fin de una tradición poética, una etapa que termina con la muerte de Valéry» (To Criticize the Critic, pp. 28-29). Eliot no comparaba esta tradición con los poetas metafísicos, y menos aún con el satanismo de la obra de Baudelaire, sino que la definía como una poesía pura: «Este proceso de creciente conciencia de sí mismo –o, podríamos decir, de creciente conciencia del idioma– tiene como meta teórica lo que podríamos llamar la poésie pure». Eliot consideraba que la poesía pura no era un objetivo alcanzable, porque «la poesía sólo es poesía en tanto conserva en ese sentido cierta ‘impureza’ en tanto que el asunto tiene valor por sí mismo» (p. 39). Da la sensación de que hemos cerrado

el círculo, pues en esta conferencia Eliot asignaba a la poesía pura los atributos que le concedía al simbolismo cuando describía la atracción que había sentido por esta corriente poética en sus comienzos. Era una poesía en la que el sujeto, el asunto y el mensaje se suprimían en favor del estilo, el ritmo y el despliegue retórico. Pero este tipo de poesía no tenía nada que ver con el concepto de poésie pure de Bremond.

Eliot afirmaba que en el caso de Valéry, aunque el asunto no desaparece del todo, encontramos «un tipo distinto de importancia: es importante como medio: el fin es el poema. El asunto existe para el poema, no el poema para el asunto. Un poema puede utilizar varios asuntos, combinándolos en una forma determinada, y carecería de sentido preguntar '¿Qué argumento tiene un poema?'» (p. 39). Al igual que antes, Eliot pensaba que el origen de esta desafortunada tendencia era un escepticismo radical: «Podría pensarse que un hombre semejante, que no creía en nada que pudiera servir de tema poético, iba a encontrar refugio en una doctrina del 'arte por el arte'. Pero Valéry era demasiado escéptico incluso para creer en el arte. Había dejado de creer en los fines y sólo se mostraba interesado en los procedimientos. Con frecuencia da la impresión de que si continuaba escribiendo poesía era llana y simplemente porque se interesaba en una observación introspectiva, es decir, en contemplarse a sí mismo mientras escribía» (pp. 39-40).

Poe también adolecía de este defecto: «Parece entregarse por completo a la idea del momento: el efecto que produce es que todas sus ideas las sustenta, pero no cree en ellas» (p. 35). En 1948 Eliot había reformulado sus objeciones a la poesía que carecía de la extrema gravedad que exigía Matthew Arnold, y las había transformado en una crítica a la «poesía pura». Los que cultivaban este tipo de poesía eran los mismos poetas de siempre, la vieja pandilla que Eliot admiraba y temía. Ya no estaba dispuesto a admitir una poesía que tuviera la capacidad de alcanzar lo nouménico o lo inefable, la postura que se suele atribuir a Bremond y a Stevens. Ahora censuraba esta poesía porque consideraba que no era más que una forma de juego, una actividad que no permite realizar afirmaciones, y si se hacen, no se pueden creer, y si se creen, sólo se creen porque lo dictan las reglas del juego. Quince años antes, en Función de la poesía y función de la crítica, Eliot no había criticado el carácter lúdico y vacuo de este tipo de poesía. Lo que le molestaba era que asegurara que contenía un mensaje tan profundo y verdadero que no se podía expresar de otra manera. La rechazaba porque pensaba que era «el equivalente moderno de la teoría de la inspiración divina». Nada más alejado de su denuncia de 1948, cuando afirmaba que era una

poesía de lujo, un mero juego intelectual y verbal.

Resulta sorprendente –y bastante revelador– que Eliot reconociera que «dentro de esta tradición que se extiende de Poe a Valéry se hallan algunos de los poemas modernos que más admiro y que mayor placer me causan». Esta confesión indica que Eliot participaba de ese conflictivo estado de la cultura –el del «intelecto desintegrado»– que había diagnosticado en los años veinte y después. Pero no estaba dispuesto a conformarse con esa situación, y pensaba que era «algo que tiene que quebrarse por último, porque somete a una creciente tensión contra la que han de rebelarse la mente y nervios humanos» (p. 42). Esa reticencia a conformarse con la poesía de lujo contrasta profundamente con la visión de los avatares de la posmodernidad, como Derrida y De Man, que piensan que este tipo de poesía nos ayuda a liberarnos de las limitaciones «logocéntricas».

Que a Eliot no le entusiasmaba el escepticismo generalizado del pensamiento deconstructivo se pone de manifiesto en Notas para una definición de la cultura, una obra que se publicó por entregas en The New English Weekly durante la Segunda Guerra Mundial, tan sólo unos años antes de que escribiera «De Poe a Valéry». En este ensayo, Eliot observaba que el «pirronismo» era una de las grandes amenazas que acechaban a la civilización occidental (según el Oxford English Dictionary, esta palabra alude a «la doctrina que afirma que es imposible alcanzar un conocimiento cierto; escepticismo absoluto o universal»). Eliot se cuidaba de distinguir el pirronismo del escepticismo, y, cuando hablaba de la noción de cambio o avance cultural, señalaba que «una de las características de la evolución, independientemente de que adoptemos un punto de vista religioso o cultural, es la aparición del escepticismo, un término que, por supuesto, no alude a la infidelidad ni a la tendencia destructiva (y aún menos a la falta de fe debida a la indolencia mental), sino al hábito de examinar las pruebas y a la capacidad de retrasar la decisión. El escepticismo es un rasgo característico de la civilización más avanzada, pero, cuando degenera y se transforma en pirronismo, puede favorecer la desaparición de la civilización. El escepticismo fortalece, pero el pirronismo debilita: pues no sólo necesitamos fuerza para retrasar una decisión, sino energía para tomarla (Notes towards the Definition of Culture, p. 29). En la versión de las Notas que apareció en Prospects for Christendom (1945), después de hablar de la «decisión retrasada» Eliot añadía que «[el pirronismo] es la enfermedad actual que acecha a la religión y a la cultura» (se cita en Christopher Ricks, Decisions and Revisions in T. S. Eliot, p. 36).

Por tanto la poesía pura, en su versión fraudulenta de poesía de lujo, no sólo representaba una amenaza para la fe religiosa, sino para la fe en general. Como hemos visto, Eliot estaba convencido de que creer en cualquier cosa era el fundamento más importante de toda civilización, aun cuando se tratara de una creencia falsa, como la de los comunistas. Es más, pensaba que la calidad –la intensidad– de la fe determina la calidad de una civilización, y así lo consignaba en las conferencias Clark: «El siglo XVIII parece mucho más estable, ordenado, positivo y seguro en algunos aspectos que el XVII; pero la fe que imperaba en este siglo era diferente, de una calidad inferior, a mi entender, que la del siglo XIII. Y que quede claro que no me refiero al objeto de la fe, sino a la propia fe» (Schuchard, Lecture Seven, p. 186). Las creencias de la Ilustración no eran de una calidad inferior porque fueran menos verdaderas que las de la Edad de la Fe, sino porque, sencillamente, ¡se profesaban con menor intensidad!, una doctrina muy peligrosa para un anglicano y muy próxima al pensamiento de Stevens.

La primera vez que Stevens intentó ofrecer una definición pormenorizada de su relación con la «poesía pura» fue en una charla que pronunció en Harvard el 8 de diciembre de 1936 y que se publicó con el título «El elemento irracional en la poesía». Stevens retomó este tema animado por la lectura del estudio de John Sparrow Sense and Poetry: Essays on the Place of Meaning in Contemporary Verse (1934), una obra en la que el autor arremete contra la poésie pure. Que Stevens había leído a Sparrow lo corrobora el comentario que le dedicó a su amigo Steven T. Mason, que se quejaba de que, si bien su mujer y él habían disfrutado del poema «Owl’s Clover», «una pieza musical, una imagen encantadora», habían sido incapaces de entender el significado que se explicaba en una reseña que habían leído en el New York Times Review of Books (Lensing, p. 34). Stevens les recomendaba que leyeran a Sparrow, y añadía que él mismo había «pronunciado una conferencia en Harvard, el martes por la tarde, sobre este tema, y, si queréis, os puedo dar una charla» (Lensing, p. 46).

Stevens no incluyó «El elemento irracional de la poesía» en El ángel necesario, lo cual parece indicar que no estaba satisfecho con este ensayo. Desde luego, a Walton Linz no le gusta, pues sostiene que se trata de una obra «difusa y retórica que posee un tono de preocupación» (Lintz, p. 115). Según Glen MacLeod, representa «un intento fallido de definir su relación con el surrealismo» (MacLeod, p. 62). Que el propio Stevens no estaba satisfecho con este ensayo lo corrobora la carta que le envió a Hi Simons el 18 de julio de 1941: «No sabría dónde encontrar una copia de este artículo en Harvard, y, si lo supiera, fingiría no saberlo, pues nunca me gustó y, en cualquier caso, no soy demasiado

partidario de predicar la poesía» (Letters, p. 392). Teniendo en cuenta que era la primera vez que intentaba explicar su práctica poética en un foro público, no resulta nada extraño que no quedara satisfecho con los resultados. Sin embargo, a pesar de lo que le confesó a Simons cinco años más tarde, la carta que le envió a Mason tan sólo cinco días después de la charla no parece indicar que le desagradara en absoluto.

Que yo sepa, nadie ha estudiado la relación que existe entre «El elemento irracional en la poesía» y el polémico ataque de Sparrow a la oscuridad de la literatura moderna. Si interpretamos la conferencia de Stevens como una réplica a Sparrow, aquélla resulta mucho más satisfactoria. Sparrow era contrario a reivindicar un papel cognitivo especial para la poesía, y esa actitud debió de despertar la ira de Stevens. En su charla, Stevens elogiaba prácticamente todo aquello que Sparrow criticaba, incluidas las ideas del abate Bremond. No sería de extrañar que Stevens se enterara de la existencia de Bremond y de la controversia de la poesía pura a través de Sparrow. Un pequeño indicio que podría demostrar esta suposición es que Stevens también escribía incorrectamente el nombre de Bremond, con un acento agudo, «Brémond». Si conoció la poesía pura a través de Sparrow, esto indicaría una vez más que cuando le explicaba a Ronald Latimer que en la época en que escribió Harmonium creía en la poesía pura, lo hacía de forma retrospectiva.

En el prefacio de Sense and Poetry, Sparrow describía a grandes rasgos la evolución de la «teoría de la poesía» desde el modo mimético clásico hasta la «crítica de la vida» de Arnold y hasta la posterior visión estética según la cual la poesía debía ofrecer «una evasión de la vida» y suministrar a los lectores «un placer que no pueden encontrar en la vida cotidiana» (Curiosamente, Sparrow se saltaba la estética romántica, que afirma que la poesía transforma nuestra percepción del mundo). Sparrow dirigía sus dardos contra la que consideraba que era la visión predominante en 1934, la que postulaba que «la literatura no debe describir ni criticar la vida, y menos aún ofrecer una vía que permita evadirse del mundo, sino que debe personificar la vida». De acuerdo con esta postura, un poema era «una expresión tan fiel como sea posible de alguna fase o momento de la experiencia», y «el objetivo del escritor es reproducir o tipificar ‘una conciencia’» (Sparrow, p. IX).

Sparrow atribuía esa estética impresionista a F. R. Leavis, un autor influido por Eliot, y a Ezra Pound (pp. X-XIII), y señalaba que su origen se remontaba a la predilección de los simbolistas por el oscurantismo: «A Mallarmé y a Rimbaud

se les respeta por haber descubierto que es verdad que el sinsentido posee un valor intrínseco, pero ahora que han demostrado su valor en el ámbito de la literatura, el sinsentido se cultiva por razones muy diferentes a las suyas» (p. XIV). Sparrow observaba que el conductismo era una de las influencias que explicaban el triunfo de la celebración moderna de la oscuridad y la visión personal, una tendencia adoptada en particular por I. A. Richards, que había establecido una división en la función del lenguaje y atribuía la perspicuidad al discurso científico y la opacidad al discurso estético y al emocional (pp. XVIII-XX). «El único objetivo de este libro», señalaba Sparrow, «es aclarar en la medida de lo posible en qué consiste la oscuridad de la poesía moderna y explicar en qué se diferencia de la escritura ortodoxa en su desprecio de lo inteligible» (p. 21). Del surrealismo no tenía mucho que decir; se limitaba a alinearlo con el dadaísmo dentro de la categoría de «los últimos herederos de la tradición simbolista» (pp. 102-103).[213]

Stevens también excluía a los surrealistas, y señalaba que «Estamos en este momento tan aturdidos por el estrépito causado por los surrealistas y los hiperracionalistas, y tan preocupados por leer sobre ellos que podemos confundirnos a causa de estos doctos románticos y pensar que son hoy los únicos exponentes de lo irracional». La concepción de lo irracional de Stevens era más profana que la de los surrealistas, o incluso que la de Bremond: «Cuando hablo del elemento irracional en la poesía pienso en la transacción entre la realidad y la sensibilidad del poeta, de la cual surge la poesía» (Kermode, ed., p. 781). Y, cuando hablaba de la «realidad», Stevens siempre se refería al mundo profano, cotidiano, de la experiencia ordinaria, no a la realidad «nouménica» a la que pretendían acceder los surrealistas. Si oponía de forma recurrente la imaginación a la realidad, era porque estaba convencido de que la tarea del poeta era transmutar la experiencia ordinaria para no trascenderla. Esta tarea nunca termina, pues la cultura, la ciencia, los avances tecnológicos y los cambios políticos y las creencias religiosas alteran constantemente la «realidad», la experiencia ordinaria de los hombres y las mujeres. El hecho de que la realidad física subyacente permanezca en esencia inalterada, al menos dentro de la escala temporal humana, es lo que permite la comunicación a través de las épocas.

Bremond, por supuesto, estaba interesado sobre todo en la relación entre la poesía y una «realidad» sobrenatural. Debido a esa diferencia, Stevens se esforzaba por diferenciar su postura de la que articulaba Bremond en La Poésie pure (nótese que era una obra distinta de la que comentaba Eliot): «Hace diez años o más,[214] en su discurso ante la Academia, Henri Brémond asignaba una

motivación mística [a la poesía] y constataba que, en su opinión, uno escribe poesía para encontrar a Dios. Me gustaría analizar esta afirmación conjuntamente con otra idea que quizá debería examinarse de forma independiente: la cuestión del significado en la poesía. Brémond proponía una identidad entre la poesía y la plegaria, y, de acuerdo con Bergson,[215] confiaba en última instancia en la fe. Brémond suprimía la razón como elemento esencial de la poesía» (Kermode, ed., pp. 785-786). Aunque Bremond nunca dijo que los poetas escribieran para encontrar a Dios, situaba a la poesía dentro de un continuum que culminaba con la visión mística: «Vinculada a la idea de poesía pura se encuentra la idea de la inspiración, del genio que respira [a través del poeta], de la facilidad suprema y divina, un estado de gracia que se puede comparar con cierta naturalidad con la comunión con Dios».[216] Por supuesto que la idea de que los poetas escriben gracias a la inspiración era muy anterior a Bergson, y no parece que Bremond desarrollara demasiado esta noción.

Existen algunas afinidades entre la poesía pura de Bremond y la «doctrina de la imagen» que acuñaron Pound y F.S. Flint en 1912. En ambos casos, se insiste (al igual que Poe) en que la poesía convencional suele tolerar una gran cantidad de escoria que no se puede considerar «poesía» auténtica. Sin embargo, los imagistas no empleaban en ningún momento la noción de inspiración. Quizá por este motivo Stevens prefería la poesía pura al imagismo,[217] que, al parecer, consideraba una tendencia opuesta a aquélla. El poeta explicaba la diferencia entre estas dos corrientes poéticas con una anécdota: una mañana, al despertar, había escuchado el débil sonido de las pisadas de un gato sobre la nieve, al otro lado de la ventana. «[Esta experiencia] provocó en mí una de esas impresiones que con tanta frecuencia sirven como pretexto para escribir poemas… supongo que en esos casos, uno expresa simplemente su sensibilidad personal… El poeta puede darle forma de poesía porque la poesía es el instrumento de su sensibilidad personal». Ernest Renan explicaba esta misma sensación en un tono menos sentencioso en uno de sus libros más famosos: «On écrit de telles choses pour transmettre aux autres la théorie de l’univers qu’on porte en soi» [Uno escribe sobre tales cosas para transmitir a los otros la teoría del universo que uno lleva dentro de sí] (Sur Plusieurs Beaux Sujets, p. 67). Se trata de una postura absolutamente expresiva y, en ese sentido, compatible con la estética romántica, a pesar de que Stevens insistiera en desmarcarse de este movimiento.

Pound proponía una definición absolutamente impresionista del poema imagista, y afirmaba que era un intento por «registrar el preciso instante en que una cosa exterior y objetiva se transforma, o se introduce en nuestro interior como una

flecha y se convierte en algo íntimo y subjetivo» (Gaudier-Brzeska, p. 89). Tanto el imagismo como la poesía pura reivindican la capacidad de transformación de la poesía, pero representan estéticas diametralmente opuestas. Para el imagista, el mundo transforma las percepciones del artista. Para Bremond, la inspiración del poeta procede de un lugar situado más allá del mundo. Por tanto, era lógico que Stevens considerara que la predilección de la poesía pura hacia lo oculto y lo inefable era la antítesis de la postura imagista, centrada en la superficie de las cosas.[218] Al postular que la poesía ejerce un efecto transformador en el lector, el imagismo y la poesía pura depositan en él una gran responsabilidad. Stevens mencionaba este rasgo común en una carta que le escribió a Ronald Latimer un año antes de pronunciar la conferencia «El elemento irracional en la poesía», y afirmaba que ambos estilos poéticos eran igual de prescindibles: «El imagismo era una respuesta moderada al didacticismo. Sin embargo, observarás que la lectura continuada de cualquier instancia de poesía pura resulta desconcertante. Todo debe suceder al mismo tiempo. Tiene que haber poesía pura y tiene que haber cierta cantidad de poesía didáctica, o cierta cantidad de didacticismo en la poesía. La poesía es como cualquier otra cosa; no se la puede obligar de buenas a primeras a que se desprenda de todos sus harapos y se quede desnuda, y quede totalmente expuesta» (19 de diciembre de 1935. Letters, pp. 302-303).

Para Stevens, por tanto, el imagismo arrancaba sus harapos a la poesía y la dejaba. No era su estilo predilecto. Él cultivaba una poesía del placer y del color, que, además, comunicaba un significado más profundo que el que él atribuía al imagismo. La poesía pura de Bremond transmitía un significado, pero en el marco de una fe religiosa que Stevens no suscribía plenamente: «Todos los místicos se aproximan a Dios a través de lo irracional. La poesía pura es mística e irracional a la vez. Si descendemos de estas alturas y aplicamos la definición más libre y amplia de la poesía pura, podemos afirmar que, si bien somos pocos los que escribimos poesía para encontrar a Dios, quizá nuestro propósito sea encontrar el bien, que en un sentido platónico es sinónimo de Dios. Uno escribe poesía, por tanto, para aproximarse al bien a través del orden y la armonía. O, sencillamente, uno escribe poesía por el placer que provoca el orden y la armonía»[219] (Kermode, ed., p. 786). La idea de que «uno escribe poesía… para aproximarse al bien» es bastante compatible con la afirmación de Eliot de que «en última instancia el valor de la obra del poeta es religioso», aunque, como hemos visto, Eliot no estaba dispuesto a conceder a la poesía una relevancia religiosa. Y es difícil imaginar que estuviera de acuerdo con Stevens en que «uno escribe poesía por el placer de la armonía y el orden». «Placer» no es una palabra demasiado común en la obra de Eliot,[220] y la armonía y el orden no son

rasgos distintivos de su poesía.

Stevens buscaba una solución que le permitiera compatibilizar su convicción de que la poesía expresa algo distinto del discurso racional de la ciencia y la filosofía, con los rasgos cuasi místicos que Bremond le atribuía a la poesía: «La poesía pura de Brémond es irracional en su origen. Sin embargo, posee tal capacidad de comunicación que él considera que es suprema. Dado que la mayoría somos incapaces de compartir las experiencias de Brémond, tenemos que conformarnos con menos» (p. 786). Pero cuando se trataba de definir qué era aquello con lo que teníamos que conformarnos, declaraba que podemos encontrar «en la poesía lo que nos brinda la existencia momentánea en un plano exquisito». Esa inquietante frase recuerda demasiado al arrebato místico, una impresión que se refuerza con la pregunta que plantea acto seguido: «¿Acaso es necesario indagar el significado del poema? Y si el poema tuviera un significado y su explicación destruyera la ilusión, ¿habríamos ganado o habríamos perdido?» (p. 786). Esta afirmación se encuentra muy próxima al argumento que expresaba Eliot en Dante –«la poesía auténtica puede comunicar antes de ser comprendida» (p. 8)– y a la cita de Housman que éste incluía en Función de la poesía y función de la crítica: «La poesía provoca más placer cuando se la comprende sólo de un modo general e imperfecto» (The Use of Poetry, p. 138). Ambos poetas tenían que luchar con la conciencia de que la poesía expresa experiencias que no se pueden articular de otro modo, experiencias a las que, por otra parte, se negaban a atribuir un origen sobrenatural, como hacía Bremond.

Stevens afirmaba que la poesía expresa lo «irracional» para evitar deliberadamente el término «super-racionalidad» de Bremond, una noción que implicaba cierto tipo de percepción mística, o quizá de intuición bergsoniana. Además, respondía tácitamente a Sparrow, que en el ensayo «Mallarmé and his followers» rechazaba con sarcasmo el recurso a lo irracional: «El poeta moderno que afirma ser un heredero de esa tradición no escribe tonterías en nombre del arte, sino en nombre de la veracidad… Tanto el arte como la inteligibilidad son víctimas que debe sacrificar en su esfuerzo por aunar literatura y vida, por hacer que la literatura reproduzca una experiencia o retrate una conciencia en la que lo irracional y lo no artístico son elementos igual de importantes» (pp. XV-XVI). Por supuesto que a Stevens no le interesaba lo irracional en un sentido patológico, ni en las visiones oníricas –a diferencia de los surrealistas–, ni tampoco en «la irracionalidad que provoca el rezo, el güisqui, el ayuno, el opio o el afán de publicidad… Lo que nos interesa es el proceso específico en la mente racional que reconocemos como irracional, dado que ocurre inexplicablemente»

(p. 782). Uno se siente tentado a interpretar que, según Stevens, la «irracionalidad» en la poesía era equivalente a la creencia de Wordsworth en que «toda la poesía buena es desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos». Aunque Stevens señalaba que Freud le había otorgado a lo irracional «la legitimidad que no había tenido hasta ahora», sostenía que Mallarmé y Rimbaud habían sido «influencias más solemnes», presumiblemente porque habían expresado lo irracional en su poesía.

Bremond y Sparrow, los dos autores con los que Stevens entablaba una especie de debate en su conferencia, compartían cierta aversión por la teoría psicológica de Freud,[221] y tampoco estaban de acuerdo con la tesis surrealista que afirma que el mundo irracional de los sueños es un portal que permite acceder a un mundo superreal. Para Bremond, la poesía, por el contrario, permite el acceso a lo concreto y a lo real, algo que el pensamiento racional no puede hacer por su naturaleza abstracta:

Siempre el mismo escándalo: se nos dice que sacrifiquemos las precisas luces de la razón en nombre de los destellos inciertos del instinto, y con el nombre de «poesía pura» queremos glorificar lo patético, lo impreciso, lo oscuro, lo que se encuentra por debajo de la razón, el «caos obsceno» donde la conciencia lucha contra el Fiat Lux de la comprensión. ¡No, y mil veces no!

El conocimiento especial de los poetas y los místicos que estamos estudiando no es infrarracional, sino superracional; una razón superior, más racional que la otra… la auténtica experiencia poética permite al poeta sobrepasar el orden de las ideas abstractas, de los razonamientos, y alcanzar lo concreto, lo real en sí, en la medida en que uno puede alcanzarlo aquí abajo (Poésie pure, pp. 94-95).[222]

De la última frase se deduce que la «realidad» de Bremond es la realidad nouménica que subyace a los fenómenos, una realidad a la que no se puede acceder a través de los sentidos. Y, aunque se empeña en negarlo, su teoría del «conocimiento especial» de la poesía no es muy distinta de la de Bergson.[223]

Stevens no se atrevía a ir tan lejos. Restaba importancia a la percepción poética, la tachaba de «irracional» y se negaba a explicar lo que quería decir exactamente: «Evidentemente, he utilizado la palabra ‘irracional’ de manera más

o menos indistinta, y abarco varias acepciones diferentes. Habrá tiempo suficiente para adoptar un uso más sistemático cuando alguien escriba por fin la crítica de lo irracional, un tema sumamente importante» (Kermode, ed., p. 792). Sin embargo, no mantenía una actitud hostil hacia el surrealismo, y reconocía las limitaciones de la mente racional, la cual, «al tratar lo conocido, espera que reluzca en un éter familiar». Stevens no pensaba que se pudiera acceder directamente a «lo conocido»: «[La mente racional] siempre encuentra lo desconocido detrás y más allá de lo conocido, y le confiere la apariencia, de un claroscuro, en el mejor de los casos». Aunque reconocía la existencia de algunos «charlatanes de lo irracional», se cuidaba de excluir a los surrealistas de esa categoría: «No quiero que me entiendan mal y piensen que estoy hablando de los poetas surrealistas». Consideraba que su técnica era «singularmente limitada», pero elogiaba «la influencia dinámica de lo irracional» y su «extraordinaria vitalidad». Con un espíritu muy alejado del de Eliot, señalaba que los surrealistas escribían una poesía «llena de alegría y juventud, en un momento en que empezamos a desesperar por la falta de estos atributos» y hacían que «otras formas parezcan obsoletas». Pero matizaba sus elogios y presagiaba que «con el tiempo, serán absorbidos» por «el proceso de tira y afloja en el que se basa el desarrollo de la poesía» (p. 791). Stevens no se dejaba impresionar por el surrealismo. «El defecto esencial del surrealismo», escribió en una entrada sin fechar de «Materia Poetica», «es que inventa sin descubrir. Hacer que una almeja toque el acordeón es inventar, no descubrir. La observación del inconsciente, en la medida en que es posible observarlo, habría de revelar cosas de las cuales hemos sido hasta ahora inconscientes, no aquellas cosas de las cuales hemos sido conscientes más la imaginación» (Opus Posthumous, p. 203).

Siete años después de valorar la noción de «poesía pura» de Bremond de este modo tan cauto, Stevens identificaba inequívocamente la poesía y la visión mística en «La figura del joven como poeta viril», la conferencia que dictó en Mount Holyoke en 1943. Ya no hablaba de Bremond ni del concepto de poesía pura, sino que citaba a Bergson. «La experiencia del poeta no es de rango inferior a la experiencia del místico, y podemos estar seguros de que en el caso de los poetas, los pares de los santos, esas experiencias no son de rango inferior a las experiencias de los propios santos» (Kermode, ed., p. 674. Cursiva añadida). Aunque no especificaba cuál era la naturaleza de la experiencia mística o poética, el comentario posterior parece indicar que consideraba que no existía una gran diferencia entre ambas:

Si decimos que la idea de Dios es una idea meramente poética, aun si es la suprema idea poética, y que nuestras nociones sobre el cielo y el infierno son simplemente poesía no calificada de tal, aun cuando sea una poesía que nos implique vitalmente, una sensación de liberación, de absolución, de haber rozado la perfección, de sentirse llamado a hacer que todos los hombres puedan conocer la verdad y que la verdad pueda hacerlos libres, si decimos todas estas cosas y si somos capaces de ver al poeta que accede hasta Dios y Lo coloca en Su sitio del cielo entre toda Su gloria, el propio poeta, todavía en el éxtasis que realiza por completo su propósito, nos parecería…un hombre que necesitaba lo que ha creado y que entona himnos de júbilo que siguen a su creación. Tal vez todo esto sea una burda exageración de algo muy simple. Pero quizás lo mismo pueda decirse de muchas de las cosas más asombrosas de la vida y de la muerte (Kermode, ed., p. 674).

Se podría interpretar que estas observaciones expresan un escepticismo humanista que rechaza lo divino y el más allá, que no son más que ficciones cuya función es ofrecer consuelo. Pero también se puede realizar una lectura más positiva, que es lo que creo que se debe hacer. Es indudable que al decir que el poeta ha colocado a Dios en Su sitio del cielo, Stevens reconocía que Dios era una criatura de la imaginación humana –«nuestras nociones sobre el cielo y el infierno son simplemente poesía no calificada de tal»– y no al revés. Pero lo que quería expresar era el prodigioso logro del poeta que «llega hasta Dios». Es una hazaña prodigiosa, pues satisface una necesidad humana: ennoblece a la humanidad, y la eleva más allá de sí misma. En un pasaje anterior de este mismo ensayo, Stevens citaba la definición de poesía que había propuesto Shelley en su «Defensa de la poesía»: «Es en realidad algo divino. Es al mismo tiempo el centro y la circunferencia del conocimiento… el registro de los mejores y más felices momentos de los mejores y más felices entendimientos… detiene las apariciones fugitivas que rondan por los interludios de la vida» (p. 670).

Pero ni el neoplatonismo de Shelley ni la comunión mística con la naturaleza de Wordsworth colmaban las expectativas de Stevens. Necesitaba un medio que le permitiera expresar lo que experimentaba «cuando escribe un poema que logra absolutamente su propósito, o bien después de haberlo escrito…el poeta comparte la transformación, por no decir la apoteosis, que alcanza el poema». A modo de ejemplo, Stevens citaba un pasaje de Las dos fuentes de la moral y la religión de Bergson: «Los fundadores de las religiones, los místicos y los

santos…dicen al principio que experimentan una sensación de liberación» (p. 673). «Se pueden encontrar indicios de inmortalidad en el objeto de una repisa… Aun cuando sólo constituyan una parte de la fantasía de un adulto, lo que de verdad importa es que la estructura de la realidad, debido a la cantidad de semejanzas que contiene, es perceptiblemente la fantasía de un adulto. Tal vez todas las connotaciones se basan en la semejanza. Quizás la semejanza, que parece guardar una relación tan estrecha con la imaginación, guarde una relación aún más íntima con la inteligencia, de la cual las percepciones de semejanza no son sino aceleraciones sin esfuerzo» (pp. 688-689). La expresión «indicios de inmortalidad» pertenece a la «Oda a la inmortalidad» de Wordsworth, un poema de tono neoplatónico que habla de las «nubes de gloria que arrastramos» cuando descendemos del mundo espiritual al mundo material.

Pero cuando hablaba de la «estructura de la realidad», Stevens no pensaba en una «realidad» nouménica, oculta tras de las apariencias, sino que aludía simplemente a las apariencias, que son «la fantasía de un adulto» en un doble sentido: en el sentido en que el mundo que conocemos es un constructo («un ensueño»); y en el sentido en que es un constructo de la razón («el ensueño de un adulto»), no de la imaginación. Según Stevens, existe cierta continuidad entre la razón y la imaginación; ambas se basan en la semejanza, y vulneran el principio lógico de la identidad.

En una de las últimas charlas que pronunció en Harvard, «Efectos de la analogía» (1948), Stevens hablaba del tema específico de la poesía. En primer lugar, dividía el mundo de la experiencia en dos ámbitos: el «corpóreo» y el «incorpóreo». Quizá otros hubieran empleado los términos «sensorial» y «mental», pero Stevens no eligió esta nomenclatura de forma descuidada o casual. Da la sensación de que intentaba salvar el abismo cartesiano entre lo mental y lo sensorial, y añadía que «el mundo corpóreo es el denominador común de los mundos incorpóreos de sus habitantes». Por tanto, cada uno de nosotros es una especie de mónada con experiencias, el «centro finito» de Bradley. El término que empleaba Stevens, «mundos incorpóreos», evocaba otras nociones antiguas, como la de «espíritu», nociones desacreditadas que Bradley había evitado a toda costa. No obstante, la idea de «mundo corpóreo» de la experiencia sensorial permite establecer una relación entre ambos autores. La diferencia entre los artistas y el común de los mortales es que aquéllos ponen en duda su experiencia sensorial: «Si hay gente que vive únicamente en el mundo corpóreo, disfrutando del viento y de los demás elementos naturales, y proporcionando reglas de normalidad, hay otras personas que no están tan

seguras del viento ni del clima y que proporcionan reglas de anormalidad. El mundo del poeta es la sensación del mundo que tiene el poeta». El artista, por tanto, como el esquizofrénico, vive en un mundo personal, además de habitar el «mundo corpóreo, el mundo familiar de lo convencional». Stevens sostenía que ese mundo es «nuestro mundo», y que es «uno de los sentidos de la analogía que se desarrolla entre nuestro mundo y el mundo del poeta. El sentido del mundo que tiene el poeta es el otro sentido. Lo que nos interesa es la analogía entre estos dos sentidos del mundo» («Effects of Analogy», Kermode, ed., p. 715).

Aunque ya he citado el siguiente pasaje del ensayo de Eliot sobre Leibniz, este texto guarda una relación tan estrecha con estas últimas observaciones que me parece apropiado reproducirlo de nuevo: «El punto de vista (o centro finito) tiene por objeto un mundo coherente y, por tanto, ningún centro finito puede ser autónomo, pues la vida de un alma no consiste en la contemplación de un mundo consistente, sino en la dolorosa tarea de unificar (en mayor o menor medida) mundos discordantes e incompatibles, y pasar, cuando se le presenta la posibilidad, de dos o más puntos de vista en discordia a otro más elevado que de alguna manera los incluye y los transmuta. El alma es tan distinta de una mónada que no sólo tenemos que interpretar otras almas para nosotros, sino que tenemos que interpretarnos a nosotros mismos» (Knowledge and Experience, pp. 147-148). Resulta un poco engañoso comparar un ensayo universitario que escribió un joven estudiante de filosofía de veintinueve años con las afirmaciones de un poeta de sesenta y nueve que intenta explicar su práctica poética, pero creo que esta yuxtaposición puede servirnos de ayuda.

El objetivo de Stevens era legitimar lo que podríamos definir como la «idiosincrasia» de su poesía. La idea que intentaba transmitir es que la propia peculiaridad de la visión que expresaba su poesía era la medida de su valor, pues ayudaba a la humanidad a comprender mejor el entorno en el que vive, una comprensión siempre incompleta y sujeta a revisión. Según Stevens, nuestra percepción común del mundo es la acumulación de las percepciones poéticas de muchas generaciones. Eliot insistía en la peculiaridad y la insularidad de la comprensión de cada persona, que definía como «un mundo consistente». Teniendo en cuenta que todos vivimos en un mundo individual particular, nuestra tarea como seres sociales consiste en emprender «la dolorosa tarea de unificar… mundos discordantes e incompatibles». Mientras que Stevens consideraba que el artista articula su propia visión idiosincrásica sin tener en cuenta lo que otros ven, Eliot afirmaba que el artista intenta reconciliar su visión con las visiones opuestas de los demás. El artista de Stevens se limita a cantar las

notas del lugar donde nació, como la cantante de Key West, confiando en que, al menos unos pocos, le escucharán y le entenderán. El artista de Eliot lucha por liberarse de la prisión de su percepción, incorporando y ordenando el caos y la anarquía de las múltiples percepciones de los demás. Seguramente, Eliot se refería a ese fenómeno cuando afirmaba en «Los poetas metafísicos» que «cierto grado de heterogeneidad en el material que la mente del poeta reúne es omnipresente en la poesía» (Selected Essays, p. 281); o cuando señalaba en otro ensayo anterior que el poeta posee «un medio perfeccionado de manera más fina en el que sentimientos especiales, o muy variados, se hallan en libertad para entrar en nuevas combinaciones» («Tradition and Individual Talent», Selected Essays, p. 18).

Para Eliot, la poesía no podía ser «pura» en ningún caso, pues luchaba por incorporar, por adaptar o por reconciliar una nebulosa de percepciones, ideas e impulsos incompatibles, opuestos e incluso contradictorios. Hemos visto que Eliot modificó la noción de «poesía pura» de Bremond, una poesía indiferente en relación con las cuestiones mundanas y efímeras, y la transformó en una poesía interesada únicamente en cuestiones formales y estéticas. Bremond no negaba en ningún momento que la poesía se ocupara del tipo de intereses que preocupaban a Eliot, pero éste era consciente de que la poesía que escribía no tenía y no podía adquirir esa especie de «suspensión» gnómica implícita en la noción de poesía pura. La poesía de Eliot es conflictiva, sinuosa, irritante, e incluso en cierta medida incierta y quejumbrosa. Tal complejidad parece excluir la propiedad de la «pureza», que implica simplicidad y unidad.

El caso de Stevens era muy distinto. Para él, la noción de poesía pura tenía exactamente el mismo significado que para Bremond: una poesía preocupada únicamente por la expresión de la visión del poeta que excluía las cuestiones políticas, sociales, económicas, filosóficas y religiosas. Dado que en este estudio nos hemos esforzado por articular la postura filosófica y religiosa de Stevens, puede que lo que acabo de afirmar provoque cierta sorpresa y desconfianza en el lector. Por supuesto que no es mi intención insinuar que Stevens no se preocupara por esas cuestiones; y tampoco pretendo sugerir que estos temas no se encuentran presentes en su poesía; el poeta no estaría de acuerdo en que la totalidad de su producción poética pertenece al género de la poesía «pura». La pureza de la poesía es una meta que no se alcanza a menudo. Para Stevens, la visión poética tenía prioridad sobre las demás preocupaciones, aunque estaba relacionada con ellas. Ésa es la idea que intentaba expresar en «Anécdota de la jarra». El poema, como la jarra, altera el mundo en el que aparece, aunque no

participa en él:

Puse una jarra en Tennessee,

y era redonda, sobre una colina.

Hizo que el yermo agreste

rodeara la colina.

Tendido a la redonda, y ya no inculto,

el yermo subió hasta ella.

La jarra era redonda sobre el terreno

y alta y con cierto porte en el aire.

Hizo su señorío en todas partes.

La jarra era vacía y gris.

No daba pájaro ni arbusto

como ninguna cosa en Tennessee.

Esta reivindicación de la influencia gnómica que ejercen los objetos artísticos es una idea fundamental en la interpretación stevensiana del papel del arte, y por eso insistía tanto en que la poesía proporciona placer. Ese placer es el portal que permite el acceso a la sabiduría, como señala en «La figura del joven como poeta viril»: «El placer [de la poesía] es placer de las facultades que crean una verdad a la que no se puede llegar únicamente por medio de la razón, una verdad que el poeta reconoce a través de los sentidos. La moralidad de la atmósfera radiante y creativa del poeta es la moralidad de la sensación correcta» (Kermode, ed., p. 679). Pero Eliot no confiaba en el placer que la poesía puede proporcionar, a

pesar de que en su obra encontramos algunas observaciones sobre el placer que proporciona la poesía.[224] En «Religión y literatura» (1935), por ejemplo, analizaba la «visión de la vida» en la obra de distintos autores, y argumentaba que el beneficio que proporciona la poesía es la exposición del lector a una variedad de visiones de la vida, una circunstancia que le permite afirmar su propia personalidad (Selected Prose, p. 102). Pero se mostraba preocupado por la «insidiosa» influencia que sin embargo puede ejercer la literatura cuando uno se acerca a ella exclusivamente por placer: «En mi caso, sin embargo, pienso que la literatura que leemos 'por diversión' o 'por puro placer' es la que puede tener la mayor y la más insospechada influencia sobre nosotros. Es la literatura que leemos sin hacer demasiado esfuerzo la que puede ejercer la más fácil y más insidiosa influencia sobre nosotros» (p. 103. Cursiva añadida).

Eliot, por tanto, se encuentra en la incómoda tesitura de tener que denigrar a la literatura precisamente por el rasgo que mejor la diferencia de otras formas de discurso: su capacidad de seducir. Era perfectamente consciente de que la literatura fascina por su naturaleza oblicua, porque no sólo emplea la retórica y la narración para comunicar ideas y opiniones, sino también para transmitir la «sensación» de la vida. Ya en sus años de estudiante, Eliot había criticado que Bergson «insiste en la realidad de un mundo fluido y psicológico, un mundo de aspectos y matices en el que los propósitos y las intenciones se sustituyen por el sentimiento puro. Su estilo seductor nos lleva a creer que el mundo bergsoniano es el único que existe, y que hasta ahora hemos estado viviendo entre sombras. No es así. Bergson en la dulce sirena de los filósofos aventureros» (citado por Childs en Lobb, 1993, p. 121).

191Véase Neville Thompson, The Anti-Appeasers. «Ellos [el Gobierno Nacional de Gran Bretaña] sentía ciertas simpatías por el sistema italiano, hasta el extremo de la admiración, incluso; con el régimen alemán, no tanto, aunque esperaban que con el tiempo se suavizaría y evolucionaría siguiendo la línea italiana; pero al sistema ruso lo temían y lo odiaban sin el menor disimulo. Neville Chamberlain, que estaba muy orgulloso de sus contactos personales con Hitler y con Mussolini, nunca intentó negociar directamente con Stalin» (p. 40).

192Cuando le preguntaron en una entrevista si había leído algún artículo en particular, respondió: «¿De la Partisan Review? Bueno, entonces, tenía que leerla. Siempre la leía, de principio a fin. Una revista excelente ¿no le parece? La

única excepción en aquel inhóspito panorama» (Se cita en MacLeod, Wallace Stevens, p. 92).

193Para un análisis de los libros que se han escrito sobre el presunto misticismo de Eliot, véase Donald Childs, T. S. Eliot. Childs sostiene que el «misticismo» de Eliot es un indicio de sus tendencias protodeconstructivas, y ofrece un análisis freudiano de la psique del poeta para explicar esas tendencias:

Sin embargo, tan importante como el aspecto filosófico de mi estudio es la dimensión psicobiográfica. Para entender el misticismo de Eliot, la comprensión de la perspectiva posestructural que desarrolló como consecuencia de sus estudios de filosofía en Harvard y en Oxford sólo nos ofrece una imagen parcial. Para obtener una visión más amplia debemos tener en cuenta, por una parte, el complejo de Edipo que, según sus propias declaraciones, compartía con D.H. Lawrence y, por otra, las experiencias visionarias que acompañaron a la misoginia casi patológica que desarrolló como consecuencia de su atormentado primer matrimonio. Tan importante como el ambiente académico antimetafísico de cambio de siglo en el que se movía fueron las experiencias vitales que le hicieron apreciar el vacío que era tanto el medio como el mensaje de su visión mística (p. XIX).

La anacrónica caracterización que ofrece Childs del escepticismo de Eliot en Harvard, una perspectiva que define como «posestructural», es una práctica habitual en los estudios actuales sobre este escritor que he intentado evitar.

En realidad, la tesis de Eliot es prácticamente contemporánea a la publicación del Cours de linguistique générale de Saussure, que apareció en 1916 –aunque las lecciones en las que se basó eran muy anteriores (Saussure murió en 1913)– y que se considera el fons et origo del posestructuralismo. Que yo sepa, Eliot no conocía las teorías lingüísticas de Saussure.

La afinidad entre las ideas de Eliot y el posestructuralismo que establece Childs se basa en algunos pasajes de su tesis como éste, que cito a continuación: «Observamos que lo ideal no se puede contraponer a lo real de un modo absoluto, sino que tiende a encontrarse, bien hacia delante o hacia atrás, con lo real hacia lo cual está destinado, o a lo real de lo que se puede decir que está hecho; pues estas dos realidades no son a fin de cuentas más que ellas mismas en otra fase de desarrollo» (p. 57). Pero estas ideas pertenecen al idealismo de Bradley, no al estructuralismo de Saussure, y menos aún al posesctructuralismo

de Derrida o De Man.

194En el breve ensayo Dante, Eliot intenta elaborar una teoría ad hoc de la visión mística para transformarla en un epifenómeno, como el sueño, sin arrebatarle su carácter de revelación: «La de Dante es una imaginación visual. Lo es porque vivió en una época en la que los hombres todavía tenían visiones. Era un hábito psicológico, un truco que hemos olvidado, pero que era tan bueno como cualquiera de los nuestros. Ahora nos limitamos a soñar, pero hemos olvidado que la visión, una práctica que en la actualidad ha quedado relegada a los anormales y a los incultos, fue en tiempos un tipo de sueño más importante, interesante y riguroso. Damos por supuesto que nuestros sueños vienen de abajo: posiblemente la calidad de nuestros sueños sufre en consecuencia» (p. 15). En «Religion without Humanism» encontramos un ejemplo todavía más claro: «Se habla demasiado del misticismo; en el mundo moderno, se identifica con cierta complacencia contagiosa de la emoción, no con la concentración y la ascesis más terribles… sólo los que se han asomado al abismo tienen derecho a hablar de disciplina» (p. 110).

Ted Hughes se muestra menos prudente que la mayoría en lo que respecta a la cuestión de la tendencia mística de Eliot, y afirma que era aún más propenso que Yeats a la inspiración paranormal, pero que se resistía a ella: «En comparación con Yeats, Eliot era bastante chamánico. Por su temperamento nervioso, y por los conocidos acontecimientos psicológicos del final de su adolescencia y de su madurez temprana, ejemplifica de un modo aún más radical y característico ese tipo de hombre que Yeats. Pero en su caso, era más problemático que tomara conciencia de ello. Este proceso fue más angustioso y, al final, fue más impresionante» (Hughes, pp. 24-25). Estoy seguro de que Eliot se habría escandalizado al escuchar que alguien pensaba que su carácter era «chamánico».

195Albert Gelpi, en A Coherent Splendor, define a Eliot y a Stevens como románticos tardíos. Aunque, en términos generales, estoy de acuerdo con esa valoración, la estructuración de la carrera de Stevens que ofrece Gelpi me parece demasiado esquemática. Además, su caracterización de la poesía pura cuadra mejor con el surrealismo:

La larga la carrera de Stevens, por tanto, describe su indecisión entre la inclinación hacia la poésie pure y la tendencia hacia los «poemas de la tierra» del estilo de «Mañana de domingo». Ambas inclinaciones representan los dos cuernos de un dilema. Por una parte, el naturalismo exánime degenera en

materialismo desanimado: la dolencia de lo cotidiano, el mundo blanco del hombre de nieve. Por otra parte, la poésie pure se expresa en un primer momento en los colores sensuales de la imaginación –esos camisones morados con bandas verdes, esas exóticas luces que rielan en un mar lleno de nubes– pero al final, como hemos visto en el pasaje anterior, tienen a fundir esos colores con la pura blancura del «intelecto esencial», que, si no es la mente platónica, es al menos la mente abstraída del soñador que se pierde en el mundo. Stevens era al mismo tiempo un materialista frustrado y un platónico frustrado (p. 63).

Esta explicación mitiga la sutileza de la lucha de Stevens con la incapacidad humana para salvar la oposición entre un mundo cargado de emociones o imaginado y el mundo del acontecimiento contingente y accidental. Afirmar, como hace Gelpi, que nuestra implicación en la inmediatez de la experiencia psicológica es «platónica», me parece un error mayúsculo. La idea fundamental del dilema es que tenemos una experiencia directa de nuestras emociones y de nuestros conceptos, pero sólo tenemos una experiencia indirecta de lo que Gelpi define como «lo cotidiano», es decir, el mundo fenomenológico de la experiencia. Por supuesto que se trata de una aporía insalvable, pues son precisamente nuestras emociones y nuestros conceptos, provocados por la apariencia de los fenómenos, los que impiden la experiencia directa. Al igual que Kant, Stevens está convencido de que, detrás de los fenómenos, se oculta una ding an sich nouminosa, pero, de acuerdo con Heidegger, piensa que lo nouminoso brilla a través de la realidad fenomenológica.

196Parece ser que Stevens no leyó mucho a Coleridge. En una carta escrita el 12 de enero de 1909 le explicaba a Elsie que, la noche anterior, había estado leyendo a Coleridge hasta la madrugada, pero que «era una tarea pesada leer este tipo de poesía, que tiene un contenido tan escaso que uno tiene la sensación de leer a un autor contemporáneo, vivo» (Letters, p. 121). Y, muchos años después, 21 de julio de 1953, le contó a Bernard Herringman que «aunque, por supuesto, desciendo del pasado, se trata de un pasado personal, no de algo llamado Coleridge, Wordsworth, etc. Ninguno de esos poetas ha ejercido una influencia especial en mí. Mi complejo de realidad-imaginación es totalmente personal, aunque lo vea reflejado en otros» (Letters, p. 792).

Stevens leyó el libro de I.A. Richards Coleridge on Imagination mientras escribía «El jinete noble y el sonido de las palabras», la conferencia que dictó en Princeton en mayo de 1941, en y «La figura del joven como poeta viril», le dedicaba algunos elogios, y observaba que era «una de las grandes figuras» de la

imaginación, pero añadía que sus ideas estaban pasadas de moda (Kermode, p. 667).

197Aunque la traducción se atribuía a F.S. Flint, fue Eliot quien tradujo este artículo, lo cual no significa que estuviera de acuerdo con las ideas que expresaba Maritain. Puede que, sencillamente, no pudiera permitirse pagar a Flint. Eliot le explicó a Herbert Read que el razonamiento de Maritain le parecía «un poco engañoso y bergsoniano». Sin embargo, le interesó lo suficiente para adquirir y leer las Réflexions sur l'intelligence et sur sa vie propre de Maritain. Según le explicaba a Read, aunque le había parecido una obra «valiosa y significativa», le había «defraudado un poco» (Carta del 15 de diciembre de 1925. Herbert Read Collection, University of Victoria).

198En esta reseña breve y hostil, Praz señalaba que la noción de poesía pura no era ni mucho menos novedosa. Según él, el origen de este concepto era la idea bergsoniana de intuición, a pesar de que reconocía que Bremond no utilizaba el término «intuición» y que el propio Bremond le atribuía la idea a Valéry. Praz citaba el libro de Maritain Art et scolastique (1927) para refutar la idea de Bremond de que existe una continuidad entre la poesía, la oración y el misticismo (The Criterion 8, julio de 1929, pp. 740-741).

199Murry reseñó la traducción de Thorold en el número 4 de Adelphi (1927, p. 403) y Poésie pure en el Times Literary Supplement (25 de octubre de 1928). Murry señalaba que esta controversia había sido muy intensa en Francia, y afirmaba que en Inglaterra era inimaginable un escándalo similar, pues en este país no se tomaban la poesía tan en serio. Estas reseñas se mencionan en el libro de Albert Gelpi (pp. 105 y 115).

200Este debate ha sido estudiado en detalle por Jason Harding, quien afirma que estos debates se fomentaban para aumentar la venta de revistas. Aunque admite que estos dos autores discrepaban en algunas ideas, señala que eran buenos amigos (pp. 37-43).

En las páginas de The Criterion aparecieron muchos artículos sobre la relación entre poesía y religión. En el debate participaron, entre otros, Ramón Fernández, Charles Mauron y Herbert Read, además de Maritain, Praz, Eliot y Murry.

Éstos son algunos de los artículos: Herbert Read «The Nature of Metaphysical Poetry», 7, abril de 1923, pp. 246-266; John Middleton Murry, «Romanticism

and the Tradition», 2, abril de 1924, pp. 273-295; Ramón Fernández, «The Experience of Newman (to Felix Thumen)», 3, 9, octubre de 1925, pp. 84-102; Ramón Fernández, «The Experience of Newman: Reply to Frederic Manning», 4, 4, octubre de 1926, pp. 645-658; T. S. Eliot, Reseña de Murry, Wells y Belloc sobre la religión, 5, mayo de 1927, pp. 253-259; Herbert Read, Reseña de Religion in the Making de Whitehead, 5, mayo de 1927, pp. 259-263; Reverendo D'Arcy, «The Thomistic Synthesis and Intelligence», 6, 3, septiembre de 1927, pp. 210-228; T. S. Eliot, «Mr. Middleton Murry's Synthesis», 6, 4, octubre de 1927, pp. 340-347; Charles Mauron (trad. de T. S. Eliot), «Concerning Intuition», 6, 3, septiembre de 1927, pp. 220-235; Ramón Fernández (trad. de T. S. Eliot), «A Note on Intelligence and Intuition», 6, octubre de 1927, pp. 332-339; John Middleton Murry, «Concerning Intelligence», 6, diciembre de 1927, pp.524-533; Mario Praz, Reseña de Pure Poetry (trad. de Algar Thorold), 8, julio de 1929, pp. 740-741; T. S. Eliot, Reseña de God por M. Murry 9, abril de 1930, pp. 333-336; Ramón Fernández (trad. de T. S. Eliot), «A Humanist Theory of Value» 9, enero de 1930, pp. 228-245.

201Eliot estaba familiarizado con las ideas de Maritain, pero no las suscribía. En un típico alarde disfrazado de modestia –una postura retórica que había aprendido de Bradley–, Eliot resumía su ignorancia en estos términos: «Mi conocimiento de la filosofía de Tomás de Aquino es muy escaso; se limita a las explicaciones de Gilson y De Wulf, a dos volúmenes de fragmentos de su obra –uno editado por el profesor Gilson y el otro por Truc–, dos o tres libros de Maritain y los dominicos modernos, y a la nueva edición de la Summa publicada por Desclée» («Mr. Middleton Murry's Synthesis»).

Y en una reseña que escribió en 1926, «The Idealism of Julien Benda», Eliot le dedicaba algunas palabras bastante duras a Maritain: «Siento una cálida admiración personal por Maritain, tanto por su carácter piadoso como por su inteligencia; pero nunca he visto un clasicista tan romántico, ni un tomista con unos métodos tan distintos de los de Santo Tomás. Su inmoderación ocasional en la palabra y su sensiblería ocasional le convierten en un pobre candidato para la corona filosófica que Benda está deseando conferir a alguien» (p. 488).

202Parece ser que Stevens no leyó demasiado a Maritain. Sin embargo, ambos dictaron conferencias en Holyoke en 1943. Diez años después, el 17 de marzo de 1953, cuando Barbara Church le comentó a Stevens que estaba leyendo a Maritain, éste le preguntó si lo que estaba leyendo era «su recopilación de las conferencias Mellon sobre la Intuición Creativa», y añadía: «yo lo tengo, pero no

he sido capaz de empezar a leerlo». A pesar de ello, observaba que «Maritain es una persona extraordinaria y me fascina» (Letters, p. 773).

No he encontrado ninguna otra alusión a Maritain en la obra de Stevens, así que lo más seguro es que no leyera su obra, a pesar de su predilección por todo lo que venía de Francia.

203Le estoy muy agradecido al profesor Les Murison, del Departamento de Estudios Clásicos de la University of Western Ontario por identificar este pasaje. La referencia que ofrecía Maritain en The Criterion era incompleta. En lugar de Enéadas, 1. 6. 8., sólo figuraba Enéadas, 1. 8.

204Es interesante señalar que Eliot asociaba explícitamente el argumento que defendía en After Strange Gods con la oposición clasicismo/romanticismo que había impulsado el debate que había entablado con Murry, que se enlazó con el debate de la poesía pura. Al explicar por qué había escogido el término «ortodoxo», observaba que «sólo quería indicar las connotaciones que posee para mí el término 'tradición', antes de relacionarlo con el concepto de 'ortodoxia', que me parece más importante (junto a su opuesto, la 'heterodoxia', que he sustituido por el término 'herejía') que la diferenciación clasicismoromanticismo que se suele emplear» (p. 21). Al reducir lo «clásico» a lo «ortodoxo» y lo romántico a lo «heterodoxo», Eliot modifica radicalmente el uso convencional de estos términos.

205La palabra «raza» aparece en muchas ocasiones en After Strange Gods, un uso que culmina con el tristemente famoso comentario «los factores de raza y religión se combinan para hacer indeseable el incremento de judíos librepensadores» (p. 11). Parece ser que Eliot suscribía la idea de que las distintas culturas humanas eran la expresión de los atributos raciales de las poblaciones que poseían esas culturas, una idea que no sólo defendían los nazis. Estaba tan extendida que en su libro El lenguaje: introducción al estudio del habla, publicado en 1921, Edward Sapir le dedicaba un capítulo entero (el capítulo 10: Lengua, raza y cultura) a refutar esta creencia:

El hombre de la calle no se detiene a meditar en la posición que ocupa dentro del esquema general de la humanidad. Se da cuenta de que representa una parte vigorosamente integrada del género humano –concebida unas veces como «nacionalidad» y otras como «raza»–, y que todo lo que le pertenece a él, en cuanto representante típico de ese grupo, forma en cierto mundo un conjunto

bien integrado. Si se trata de un inglés, se considerará miembro de la raza «anglosajona», de la cual es expresión la lengua inglesa. La ciencia, en cambio, es más fría: lo que trata de saber es si esos tres tipos de clasificación –racial, lingüística y cultural– son coherentes, si su asociación es inherente y forzosa o sólo un asunto de historia externa. La respuesta a tales interrogantes no favorece mucho a los que tienen una preferencia sentimental por la «raza» (Edward Sapir, El lenguaje: Introducción al estudio del habla, Fondo de Cultura Económica, México, 1954).

206Eliot leyó Mysticism de Underhill en su época de estudiante, y en su biblioteca se encontró un ejemplar muy subrayado de esta obra (Gordon, T. S. Eliot, p. 89). Uno de los libros que esta autora reseñó para Eliot fue The Prophet Child de Gwendolyn Plunket Greene. La reseña apareció en el número 15 de The Criterion (enero de 1936, pp. 309-310). Underhill quedó favorablemente impresionada por el libro, y lo citaba de este modo: «'El paraíso se extiende ante nosotros en nuestra infancia', y permanece allí mucho tiempo después de que dejemos de percibirlo; mucho después de que el áspero dualismo que se nos suele enseñar en nombre de la religión consiga 'ocultar esto y lo otro de Dios', privando así a la desconcertada humanidad del medio de acceso más sencillo a la belleza eterna» (p. 310). No creo que Eliot se sintiera atraído por esta noción de inspiración estética vagamente inspirada en Plotino que recuerda a la «Oda a la inmortalidad de Wordsworth. No obstante, el hecho de que Eliot encargara una reseña de este libro a una autora como Underhill demuestra, cuando menos, que toleraba que se hablara del misticismo.

207Éste es uno de los artículos que pertenecen al prolongado debate en torno al clasicismo y al romanticismo que entablaron Murry y Eliot y que acabaría derivando en el debate en torno a la intuición y la razón. Eliot, por supuesto, defendía el clasicismo y la racionalidad, y Murry el romanticismo y la intuición.

Murry también reseñó Prayer and Poetry, la traducción inglesa de Prière et poésie, en el Times Literary Supplement (25 de octubre de 1928). A pesar de las amables palabras que Bremond le dedicó a Murry, éste despreciaba sus ideas, pues afirmaba que no tenía nada nuevo que aportar a los lectores ingleses. Al igual que Souday, consideraba que Edgar Allan Poe era un precursor: «Esta teoría no tiene nada de novedoso. La defendieron insistentemente algunos románticos y los teóricos que defendían el arte por el arte. El movimiento de la poesía pura se distingue porque ha dado un paso más, y afirma que la autonomía de la poesía se basa en un análisis del efecto poético. En este sentido, la campaña

que ha llevado a cabo Bremond en Francia en los años veinte no es muy distinta de la que emprendió Poe en Estados Unidos tres cuartos de siglo antes» (p. 107).

208El siguiente pasaje indica hasta qué punto Eliot había malinterpretado a Bremond:

En tant qu'animal raisonnable, le poète est lucide ou devrait l'être ; en tant que poète, il n'est pas, il ne peut l'être. L'activité rationnelle qui précède, préprare, accompagne et suit l'expérience poétique ne sera jamais assez lucide. Mais l'expérience ; mais l'inspiration elle-même !… Fagus dit encore : «Mais je professe qu'il existe un sens poétique». Eh ! c'est là tout ce que nous demandons. Ce sens, on ne le définira jamais qu'en le distinguant de la pure raison (La poésie pure, p. 91). [En la medida en que es un animal racional, el poeta es lúcido, o debería serlo; en la medida en que es un poeta, no lo es, no puede serlo. La actividad racional que precede, prepara, acompaña y sigue a la experiencia poética nunca será suficientemente lúcida. ¡Pero ¿y la experiencia, la propia inspiración?! Fagus dice de nuevo: «Pero afirmo que existe un sentido poético». Eso es todo lo que pedimos. Este sentido, nunca podremos definirlo a no ser que lo distingamos de la razón pura»].

Fagus era uno de los individuos con los que dialoga Bremond en La Poésie pure, aunque el autor no proporcionaba más datos de este personaje, ni siquiera su nombre de pila.

209«La poesía, es importante advertirlo, es el justo lo contrario de la literatura… Bajo la denominación de sofistería artística… se agrupan todas las falsificaciones de la belleza que convierten una obra en una mentira cuando el artista antepone su persona a su obra. Esta impureza es la herida del pecado original de nuestro arte; gime con ella continuamente… La literatura traslada a la obra la mueca de la personalidad. Intenta embellecer a Dios» («Poetry and Religion», pp. 16-17).

210Lejos de afirmar que la poesía debe ceñirse a unas reglas, Bremond sostenía que el componente de la poesía pura era único en cada poema:

La poésie pure étant ce par quoi le poétique se distingue du prosaïque, il va de soi que la réalité mystérieuse qui répond à la notion de poésie pure doit se retrouver à un degré quelconque dans toute œuvre vraiment poétique, passée, présente ou future. Chaque poème est une création originale, qu'on n'avait pas

vue encore ; qu’on ne verra pas deux fois ; mais l’idée même de poésie est universelle, comme l’idée d’homme ou d’oiseau (La Poésie pure, p. 71). [La poesía pura es aquello que distingue lo poético de lo prosaico; se sigue de esto que la misteriosa realidad que responde a la noción de poesía pura debe encontrarse en cierta medida en todas las obras poéticas auténticas pasadas, presentes o futuras. Cada poema es una creación original, que no se ha visto nunca: que no se verá dos veces; pero la propia idea de la poesía es universal, como la idea de hombre o la idea de pájaro.]

211Por sorprendente que parezca, Ted Hughes no cita este conocido pasaje para justificar la teoría que defiende en Dancer to God, donde afirma que Eliot pertenece a la tradición chamánica de la expresión poética.

212El hecho de que se considere que esta situación de incredulidad es un rasgo definitorio de la posmodernidad pone de relieve la falsa dicotomía entre lo moderno y lo posmoderno que defienden los escoliastas actuales. Es indudable que se resistía a lo moderno, y que se resistiría a lo posmoderno, pues, desde su punto de vista, son una misma cosa. Es imposible distinguir el estado cognitivo que Eliot asigna a Donne y a sus propios contemporáneos del que Rorty atribuye a los «ironistas». Para un análisis de la postura de Rorty, véase mi artículo «Richard Rorty Lays Down the Law».

213No podemos adentrarnos en este tema, pues nos alejaríamos demasiado del objetivo de nuestro estudio, pero merece la pena señalar que la caracterización que ofrece Sparrow de la naturaleza de la poesía inspirada en Eliot es diametralmente opuesta a la visión que tenía este poeta de su propia práctica poética. Hemos visto que Eliot rechazaba de plano la teoría poética conductual de Richards y la valoración que ofrecía éste de su práctica poética: afirmaba que era impresionista, sino expresionista.

214Las palabras de Stevens son un poco engañosas. En el prefacio de su obra, Bremond afirma que el debate que había entablado con Robert de Souza «surgió a raíz de la conferencia que dicté el otoño pasado con ocasión de la reunión pública del Instituto», pero, según explicaba, el texto de esta conferencia se basaba en algunos artículos que había publicado en Nouvelles Littéraires el 31 de octubre, el 7, 14, 21 y 28 de noviembre; y el 5, 12, 19 y 26 de diciembre de 1825 [evidentemente, una errata, pues publicó estos artículos en 1925], y el 16 de enero de 1926 (p. 9). La primera sección, titulada «La Poésie Pure» (pp. 15-27) se correspondía según Bremond con la conferencia que pronunció en la

Academia el 24 de octubre de 1925. No era el discurso inaugural que dictó cuando ingresó en esta institución, pues había tomado posesión de su silla el 22 de mayo de 1924.

215Resulta un poco extraño que Stevens afirme que Bremond estaba de acuerdo con Bergson, pues el nombre de Bergson sólo aparece en una ocasión (pp. 107-109), y lo menciona cuando afirma que algunos lectores le han recomendado que lea su obra porque defiende las mismas tesis que él. Bremond declara que sus conocimientos filosóficos son muy escasos, pero cita un par de pasajes de Bergson.

Sería más acertado afirmar que Bremond estaba de acuerdo con Shelley y con Blake. El propio Bremond citaba como «teóricos» modernos de la poesía pura a Edgar Allan Poe, Mallarmé y Paul Valéry, de quien había tomado prestado el término poésie pure. Pero sostenía que la tradición de la poésie pure se remontaba al siglo XVIII (p. 15). Puede que Stevens tuviera en mente «Poésie et Biographie» de Fernández, el ensayo en el que éste observaba que Bremond era un hijo ilegítimo de Bergson.

216«A l'idée de poésie pure est alors liée celle d'inspiration, de génie qui souffle, de facilité suprême et divine, un état de grâce que bien naturellement l'on compare à la communion avec Dieu» (p. 71).

217Stevens no tenía demasiado que decir acerca del imagismo. Uno de los aforismos de Adagia –«No todos los objetos son iguales, el vicio del imagismo fue no advertirlo»– se puede interpretar como una crítica al rechazo de lo sublime (Opus Posthumous, p. 187). En su ensayo sobre W.C. Williams («Rubbings of Reality», Opus Posthumous, p. 244), encontramos otro comentario sobre este movimiento: «El imagismo (una de las relaciones más antiguas de W.C. Williams) no es algo superficial. Obedece un instinto. Es más, el imagismo es una fase antigua de la poesía. Es algo permanente. Para Williams escribir es como el chirrido de un cristal, pulir una lente que espera que le permitirá ver nítidamente. Sus descripciones son pruebas. Son calcos de la realidad». La imagen de los «calcos», indica una vez más que Stevens pensaba que el imagismo era una tendencia superficial que «no buscaba la esencia de las cosas». Las palabras que le escribió a Hi Simons sobre «Variations on a Summer Day» (29 de diciembre de 1939, Letters, p. 346) confirman esta suposición: «En un mundo eternamente enigmático, ver o oír cosas agradables implica algo más que el mero imagismo. Uno podría hacerlo de forma deliberada, y en ese poema

en particular, lo hice así».

218Sin embargo, estos dos estilos no están tan alejados como podría parecer, pues el imagismo tiene un marcado componente simbolista y swedenborgiano, al menos el imagismo de Pound. En ambos casos, el mundo físico simboliza un mundo espiritual oculto al que el poeta o el visionario acceden por medio del mecanismo de las correspondencias. Swedenborg establecía una jerarquía de la percepción: la más elemental era vegetal, después se encontraba la animal, la humana o espiritual y, por último, la angelical. Las plantas sólo eran capaces de percibir el calor, la humedad y la luz; los animales tenían cinco sentidos como los humanos, pero no eran capaces de percibir las generalizaciones que se expresan a través del lenguaje. Por último, la percepción angelical era todavía más elevada. Los mortales sólo podían experimentarla a través del arte. Para ilustrar este principio, Blake afirmaba que mientras que para el hombre corriente el sol es muy similar a una guinea, para el hombre visionario semeja una multitud de ángeles cantando hosannas.

219Quizá sea interesante citar lo que pensaba Sparrow del abismo que mediaba entre Bremond y la práctica poética de su época (n. 29, p. 382).

220Un texto en el que aparece varias veces es en la introducción que escribió en 1958 para Paul Valéry: The Art of Poetry, y cuando Eliot emplea el término es para denigrar la poesía de Valéry, que considera simplemente deliciosa, como en el siguiente pasaje: «Leemos los ensayos porque, como dice el propio Valéry, ‘no hay teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente elaborado, de alguna autobiografía’. Casi podríamos decir que los ensayos de Valéry forman parte de sus obras poéticas. Los leemos por su valor intrínseco, por el placer que nos provoca seguir los sutiles razonamientos de una mente que se mueve como un bailarín experto que domina todos los recursos del lenguaje; por el placer de la iluminación repentina, aun cuando estas iluminaciones no resulten ser más que fuegos fatuos; por la emoción de una actividad que siempre parece a punto de aprehender lo inaprehensible, mientras la mente de este artífice de la palabra sigue urdiendo su tela infatigable» (p. XXII).

221Bremond habría estado de acuerdo con las ideas que expresaba Maritain en su artículo de The Criterion, «Poetry and Religion» [Segunda Parte], donde aseguraba que el estilo surrealista era un estilo satánico: «El aire que respiramos está saturado de inmundicias espirituales, regresamos a la inmensa noche de la angustia pagana, en la que el hombre no sólo se preocupa por su miserable carne,

sino que se preocupa por una carne azotada por el látigo de los ángeles de Satanás; una noche en que la naturaleza aparece ataviada de señales obscenas, una pesadilla que la literatura freudiana utiliza en todas partes para multiplicar su obsesión. Para trabajar en un mundo así sin corromperse demasiado, ¿acaso sería una presunción excesiva armarse con las reglas más severas de la disciplina ascética?» (p. 225). Por supuesto, la teoría del subconsciente de Freud es totalmente profana y contradice a los surrealistas, que sostenían que el subconsciente es un portal que permite acceder al au-delà. Para Freud, es sencillamente el arsenal de los deseos reprimidos, disfrazados de lo que define como «ensueños».

222(Traducción del autor) :

C'est toujours le même scandale : on pense que nous sacrifions aux troubles lueurs de l'instinct les précisions lumineuses de la raison, et que, sous le nom de poésie pure, nous voulons glorifier le pathos, le vague, l'obscure, l'infra-rationnel, «l'obscène chaos » où se débattait la conscience avant le Fiat Lux de l'entendement. Non, mille fois non !

La connaissance particulière que nous étudions chez le poète ou chez le mystique n'est pas infra, elle est supra-rationnelle ; raison supérieure, plus raisonnable que l'autre… il est encore d'une façon, et plus haute, son expérience proprement poétique lui permettant de dépasser l'ordre abstrait des notions, des raisonnements, et d'atteindre le concret, le réel même, comme on peut l'atteindre ici-bas.

223En La evolución creadora, Bergson denigra además el intelecto racional, que considera que no es más que la superficie de una capacidad cognitiva humana mucho más profunda: «Al explicar la vida por medio del intelecto, se limita mucho el significado de la vida: el intelecto, al menos el intelecto que encontramos dentro de nosotros, ha sido moldeado por la evolución en el transcurso del progreso; es un descarte de una realidad más general, o, mejor dicho, no es más que la proyección, necesariamente sobre un plano, de una realidad que posee relieve y profundidad. Es esta realidad más completa la que el verdadero finalismo debe reconstruir o, más bien, si es posible, abarcar en una sola idea» (p. 59. Cursiva añadida). Aunque Stevens no profundizó tanto en esta cuestión, podría decirse que estaba de acuerdo con esta visión. Para Stevens, lo irracional es el residuo de la cognición humana que queda cuando uno suprime lo racional. En el nivel de lo cotidiano, no cabe duda de que nuestras

percepciones no se dirigen ni se controlan con la razón. La razón opera con conceptos. Es cierto, sin embargo, que, dejando de lado lo patológico, la mayoría de los conceptos que manejamos mantienen una relación de principio con nuestras percepciones, aunque no es, como advierte Rorty, una relación irrefutable. La tarea de la imaginación poética, según esta teoría, consiste en modelar nuevos conceptos que representen el mundo que experimentamos de un modo más adecuado o apropiado: es actuar, como observa Shelley, como «legisladores no reconocidos del mundo».

224Por ejemplo, en un el ensayo de 1929 «Experiment in Criticism»: «Siempre que se escribe poesía y ficción y otras cosas similares, el propósito principal debe ser siempre el mismo: proporcionar cierto tipo de placer que posee un rasgo perenne a través de los siglos, por difícil y variada que sea nuestra forma de explicar ese placer» (p. 232).

7

Evitar el abismo: «Miércoles de ceniza» y «El hombre de la guitarra azul»

Resulta frustrante que Eliot no indicara en ningún momento por qué no le interesaba la poesía de Stevens. Hemos visto que reconocía haber disfrutado con la poesía de Valéry a pesar de desaprobar su falta de contenido, y que en el ensayo que escribió para la Trinity Review confesaba «lo mucho» que le gustaba la poesía de Stevens y, por tanto, podemos suponer que esta falta de interés no se debía al estilo, sino al contenido o a los temas de su poesía. Esa misma circunstancia no había impedido que Eliot comentara de un modo bastante exhaustivo la poesía de Valéry, y que expresara con detalle los argumentos en los que se basaban sus objeciones. Quizá la diferencia estriba en que, a diferencia de Valéry, Stevens acataba en la mayoría de sus poemas el mandamiento humanista de Russell de «reverenciar ante el altar que sus propias manos han creado». O quizá Eliot evitó cualquier comentario sobre la obra de Stevens porque le desagradaba el componente vitalista de la filosofía que subyace a su poesía, la convicción casi inmanentista de que los hombres desempeñamos un papel activo en un universo que «entendemos», aunque sólo podamos inferir su naturaleza a partir del mundo que observamos.

Puede que le espantara la tendencia panteísta que se refleja en algunos poemas de Stevens, como sucede en este conocido pasaje de «El hombre de la guitarra azul»:

Soy un nativo en este mundo

y pienso en él como piensa un nativo,

mas nunca nativo de la mente

pensando estas ideas que son mías,

nativo, un nativo del mundo,

pensando en él como un nativo.

No podía ser una mente, la ola

por la que fluyen suspendidas algas

detenidas no obstante como fotos,

el viento que levanta las hojas muertas.

Inhalo aquí una fuerza más profunda

y mientras soy, hablo y me muevo

y las cosas son como pienso que son.

Digo que están en la guitarra azul.

Pero Stevens se cuidaba de explotar únicamente esta dimensión del panteísmo inmanentista. Aunque el narrador piensa en el mundo «como un nativo», el poeta añade que se trata de «un nativo, mas nunca nativo de la mente / pensando estas ideas que son mías», es decir, que no es sólo el portavoz de un Anima mundi o del Ser heideggeriano. Como sucede con la cantante de «Key West», los pensamientos del poeta son suyos porque el mundo en el que ha nacido no puede ser «nunca nativo de la mente».

En cualquier caso, lo más probable es que Eliot y Stevens no se mantuvieran alejados por una divergencia filosófica, sino por una diferencia de temperamento. Eliot era irremediablemente serio, lúgubre incluso. En el ensayo que tituló con ironía «Religion without Humanism» (1930), denunciaba que el humanismo carecía de la disciplina que a su juicio necesitaba urgentemente «el mundo moderno». La doctrina humanista, irremediablemente optimista, no podía aportar cierto grado de disciplina, pues «sólo los que se han asomado al abismo tienen derecho a hablar de disciplina». La consecuencia más evidente que se desprende de esta afirmación es que los humanistas no creían en la existencia de un «intrigante abismo», en palabras de Stevens (Humanism and America, p. 110). Pocos años después, en la conferencia sobre Matthew Arnold incluida en Función de la poesía y función de la crítica, Eliot se burlaba de Arnold por decir que la poesía se encontraba «en el fondo de la crítica de la vida», pues le parecía que no era consciente de los horrores que la humanidad debía afrontar: «En el fondo. Hay un buen trecho hasta ahí abajo: el fondo es el fondo. En el fondo del abismo está lo que pocos entreven alguna vez, y esos pocos no soportan su visión más allá de un instante… de nuestros raros descensos regresamos con muy poco entre las manos y ese poco no es crítica» (Conferencia del 3 de marzo de 1933, p. 111). Eliot no explicaba qué era lo que traemos al regresar del abismo pero, a juzgar por la cita que eligió en un principio como epígrafe para La tierra baldía, un fragmento de El corazón de las tinieblas de Conrad, no era algo demasiado agradable o tranquilizador:

¿Volvía a vivir su vida, cada detalle de deseo, tentación y entrega, durante ese momento supremo de total lucidez? Gritó en un susurro a alguna imagen, a alguna visión, gritó dos veces, un grito que no era más que un suspiro: «¡Ah, el horror! ¡El horror!» (The Waste Land: A Facsimile and Transcript, p. 3)

Stevens se tomaba el abismo mucho más a la ligera, como se desprende, por ejemplo, del poema VIII de «Debe dar placer»:

¿En qué debo creer? Si el ángel en su nube,

contempla sereno el violento abismo,

y tañe sus cuerdas para alcanzar la gloria abismal,

salta hacia abajo a través de revelaciones nocturnas, y

con sus alas desplegadas, no necesita sino un espacio profundo,

olvida el centro dorado, el destino dorado,

crece cobijado en la marcha inmóvil de su vuelo,

¿Debo imaginar a este ángel menos satisfecho?

El poeta de Stevens logra dominar el abismo emulando a los ángeles o a las águilas: planeando con las alas de la imaginación. En «San Juan y el dolor de espalda», se toma esta idea un poco más en serio, y prescinde de la imagen del ángel. Después de enumerar algunos placeres que se pueden ver y escuchar, San Juan añade:

Lo que quiero decir es que

estos ejemplos no son ángeles, no,

ni soplos brillantes de eso, tirílarú,

ni toda la suerte de uno concentrada en el sonido de unos acordes.

Nos ayudan a enfrentarnos al intrigante abismo

que existe entre nosotros y el objeto, causa externa,

esa pequeña ignorancia que lo es todo.

Este abismo «intrigante» es más solemne que el de «El hombre de la guitarra azul», pero no se acerca ni por asomo al horror que había vislumbrado Kurtz, el personaje de Conrad.

Aunque es indudable que el optimismo de Stevens a la hora de abordar el problema de la fe y la incredulidad se puede atribuir a una diferencia de temperamento, existe una justificación «filosófica». El razonamiento filosófico de Stevens es perfectamente compatible con la «filosofía procesual» de Alfred North Whitehead, aunque no estuviera en deuda con este enfoque. Whitehead se servía de una analogía para explicar su teoría: «El auténtico procedimiento de descubrimiento es como el vuelo de un avión. Despega de la tierra de la observación particular; empieza a volar a través del aire enrarecido de la generalización imaginativa, y aterriza de nuevo en las tierras de la observación renovada que adquiere precisión gracias a la interpretación racional».[225] Por supuesto, al poeta no se le exige nunca que «aterrice». En términos más generales, podríamos decir que la idea de Stevens es la noción bergsoniana que afirma que los humanos somos el resultado de la evolución y, por tanto, somos «originarios» de este mundo, una postura absolutamente materialista. Stevens rechazaba el postulado inmanentista que afirma que existe cierto tipo de afinidad mental entre los humanos y el ámbito espiritual o mental que los rodea. El poeta o la cantante de «Key West» piensan sus propios pensamientos frente a la «realidad», el mundo natural que se percibe; ni el uno ni la otra reaccionan de acuerdo con una vibración cósmica. La filosofía de Stevens no tiene nada de «New Age». Lo que afirma una y otra vez es que sus pensamientos –los pensamientos de cualquiera– tienen garantizado cierto grado de validez en la medida en que son los pensamientos de un organismo que ha evolucionado a la vez que las mismas fuerzas cósmicas –sean cuales sean– que han constituido el mundo que nos rodea.

Es evidente que Eliot era totalmente contrario a esta postura materialista. Nunca expresó con mayor claridad su opinión al respecto como en la carta que le escribió a Bonamy Dobrée el 17 de abril de 1936: «Como sabrás, fue San Juan de la Cruz el primero en afirmar que para amar a Dios uno debe renunciar al amor por los seres creados… pero creo que esta doctrina es verdadera en esencia. Dicho de otro modo: es FALSO que sólo podamos acercarnos al amor a Dios amando a los seres creados… No creo que los afectos humanos convencionales puedan conducirnos al amor a Dios, sino más bien que el amor a Dios es capaz de dar forma, de intensificar y de elevar nuestros afectos, unos afectos que de lo contrario apenas se distinguirían de los afectos ‘naturales’ de

los animales» (Se cita en Tate, p. 81. Mayúsculas de Eliot). Esta postura fundamentalmente ascética sitúa a Eliot está en desacuerdo con las ideas de Stevens –y, en realidad, con las de la inmensa mayoría de sus contemporáneos–, y explica por qué no era partidario del tipo de poesía que escribió Stevens, a pesar de «lo mucho» que le gustaba.

Aunque nunca llegó a afirmarlo explícitamente, es indudable que Eliot pensaba que la poesía de Stevens era la expresión poética del vitalismo de Bergson o del pragmatismo estadounidense, dos posturas filosóficas que él había rechazado categóricamente en un ensayo que había escrito en 1914, como señala Donald Childs:

En 1914, Eliot pensaba que los bergsonianos y los pragmatistas estaban de acuerdo, pues ambos consideraban que la historia es «un proceso en el que los propósitos humanos son ilusorios». El problema de Bergson y de James era que confundían «la actividad humana con la actividad cósmica». Bergson pensaba que todo es cósmico, que todo forma parte de la fuerza vital: «Negaba los valores humanos», denunciaba Eliot; para él, «la historia es un proceso vitalista en el que los propósitos humanos no tienen cabida». (1914, pp. 21, 20, 20-21).

«El error del pragmatismo», observaba Eliot, «es, a mi juicio, exactamente el contrario»: «Para los pragmatistas, el hombre es la medida de todas las cosas. Se trata de una filosofía práctica. Eliges un punto de vista porque te gusta. Haces unos planes determinados porque expresan tu carácter. Ciertas cosas son verdaderas porque las necesitas; otras, porque las quieres (1914, pp. 20-21). (Childs en Lobb, 1993, p. 120)

En este mismo artículo, rechazaba explícitamente el principio fundamental en el que se basa la postura filosófica de Stevens: «Puede que sea cierto que el hombre no sólo vive de pan, sino creando ficciones y tragándoselas enteritas. Da la sensación de que se reduce el elevado coste de vivir eliminando la vida» (Lobb, p. 121).

La visión eliotiana del pragmatismo y del pensamiento de Bergson, según la cita Childs, era una caricatura de esas escuelas filosóficas. Ninguna de las dos es tan simplista ni se centra tanto en lo humano como se nos quiere hacer creer. Para

Bergson, los propósitos humanos son la expresión más perfecta de la voluntad cósmica; son un rasgo que los justifica, del mismo modo que cumplir la voluntad de Dios justifica el comportamiento humano para los cristianos. La caracterización del pragmatismo que ofrecía Eliot, una mera ilusión, era una caricatura aún más evidente. El principio fundamental del pragmatismo es que no podemos conocer la verdad del mundo de un modo irrefutable, sino que debemos arreglárnoslas con versiones contingentes de la verdad. Esas versiones contingentes deben satisfacer el requisito pragmático, es decir, la experiencia no puede contradecirlas. Con el paso del tiempo la postura de Eliot en relación con las ideas de Bergson y con el pragmatismo se suavizaría, pero, salvo en los años que permaneció bajo la influencia del humanismo de Russell, siempre mantuvo una actitud hostil.

En «La figura del joven como poeta viril», Stevens reconocía su afinidad con Bergson y con el pragmatismo, y citaba el elogio que Valéry le había dedicado al célebre pensador francés, «le dernier grand nom de l'histoire de l'intelligence européenne» [el último gran nombre de la historia de la inteligencia europea]. También explicaba que William James le había confesado al propio Bergson que, después de leer La evolución creadora, había sentido «el mismo regusto que después de acabar Madame Bovary, el sabor de una persistente eufonía». A pesar de la ambigüedad que encierra esta alabanza, no parece que Stevens interpretara esta anécdota en sentido irónico (Kermode, ed., pp. 666-667).

Otro rasgo de la poesía de Stevens que seguramente Eliot censuraba es la excesiva atención que aquél le prestaba al proceso de composición, como se desprende de las críticas que esgrimía contra la poesía de Valéry, tanto en las declaraciones públicas que hemos examinado más arriba como en una carta que le escribió más tarde a Herbert Read (1 de agosto de 1963). En esta carta la censura era mucho más directa. Eliot afirmaba que le parecía que Valéry «escribe poesía con la única finalidad de analizar cómo funciona su mente cuando se dedica a esta tarea», y sostenía que su poesía era una «poésie de luxe», demasiado fácil, a diferencia de la que él mismo escribía, pues para componer sus poemas había «tenido que pagar un ojo de la cara en experiencia» (Herbert Read Collection, University of Victoria. Cursiva añadida). En la poesía de Stevens apenas encontramos dolor o preocupación, y no se puede negar que es una poésie de luxe en el sentido que le atribuye Eliot a esta expresión, a saber, una poesía que no refleja las experiencias vitales del poeta, sino el funcionamiento de su mente.

Stevens no tenía demasiado que decir sobre Valéry, aunque, como acabamos de ver, había citado los elogios que le había dedicado a Bergson. En «Efectos de la analogía» (1948), Stevens señalaba que Valéry era el representante de una de las dos teorías de la poesía que analizaba: «Una tiene que ver con la imaginación como fuerza interior suya, no tanto para destruir la realidad a su antojo como para ponerla a su servicio. El poeta llega a sentir que su imaginación no es del todo suya, sino que tal vez forme parte de una imaginación mucho mayor, mucho más potente, que es de su incumbencia tratar de descubrir». Para lograrlo, el poeta debe vivir «como hizo Paul Valéry, en el límite de la conciencia». Sin embargo, esta práctica «a menudo da lugar a una poesía que es marginal, subliminal» (Kermode, ed., p. 712). La otra teoría –la que observaba el propio Stevens– reivindicaba algo más importante. Tenía que ver con «la imaginación como la facultad interior del poeta de tener esas intuiciones sobre la realidad que le permitirán ser competente como poeta en el centro mismo de la conciencia». Pero el «poder» residía «dentro de él», no en un genio de la lámpara ni en un espíritu.

Por tanto, cuando Stevens afirma en el poema XXII de «El hombre de la guitarra azul» que «la poesía es el tema del poema», no quiere decir que la poesía se deje llevar por la alusión narcisista a uno mismo. Lejos de considerar que la suya es una poésie de luxe, está convencido de que intenta «crear la poesía del presente», una tarea que, a su entender, es incalculablemente difícil y «rara vez se alcanza de forma plena y vigorosa». Para los poetas como él, «el problema fundamental es siempre el problema de la realidad». Como la primera categoría de poetas (la de Valéry), los poetas de la cuerda de Stevens «también son místicos, para empezar. Pero todo su deseo y toda su ambición consiste en esforzarse por distanciarse del misticismo para alcanzar ese buen sentido último que llamamos civilización» (p. 713).

Por tanto, existen motivos suficientes para afirmar que tanto Eliot como Stevens se esforzaban por reformar, renovar o ampliar el estado de la cultura y la civilización. Y se podría decir también que este propósito se basaba en la percepción de que la cultura y la civilización se encontraban en una situación de crisis que era necesario corregir. Aunque compartían esta percepción con la mayoría de sus contemporáneos europeos, la mayoría intentaba solucionar esta crisis recurriendo a teorías ya existentes. El marxismo y el fascismo, eran las más potentes. Pero había otras opciones: el erotismo de D. H. Lawrence, la combinación de fabianismo y esteticismo de Bloomsbury, la mezcla de fascismo y confucianismo de Ezra Pound, el catolicismo de David Jones.

Retrospectivamente, todos estos «remedios» literarios parecen bastante inútiles si se examinan desde un punto de vista socioeconómico o político, sobre todo en comparación con la formidable eficacia del marxismo y el fascismo a la hora de alterar –o de «destruir», diría yo– la cultura y la civilización humanas. El movimiento Action Française de Charles Maurras, por el cual, como hemos visto, se sintió atraído Eliot, era otra opción, que combinaba ideologías culturales, religiosas y políticas, y que fracasó por su naturaleza anacrónica, oportunista y racista.

A pesar de la naturaleza quijotesca de sus empresas, los poetas de la generación de Stevens y de Eliot no estaban dispuestos a aceptar el activismo ni el quietismo de la generación posterior. La merecidamente famosa elegía que escribió W. H. Auden en honor de Yeats a su muerte, en 1939, justo antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, expresaba el quietismo en su negación de la eficacia de la poesía, un quietismo que Stevens y Eliot suscribían: «Porque la poesía no hace que sucedan cosas: sobrevive / en el valle que ella misma se crea, donde los ejecutivos / no se aventurarían».[226] Stevens se enfrentó al abismo de la incredulidad, y también al abismo aún más alarmante de las falsas creencias, volando, como decía Whitehead, «a través del aire enrarecido de la generalización imaginativa», con la esperanza de que, gracias a este vuelo, otros pudieran aterrizar «en las tierras de la observación renovada que adquiere precisión gracias a la interpretación racional». Eliot eligió un camino diferente: la adhesión vigorosa, contundente, incluso, a la fe tradicional que definía la cultura que él compartía y amaba. Que Eliot estaba convencido de que la fe religiosa era una empresa heroica se percibe con claridad en este pasaje de «A Note on Poetry and Belief»: «Se necesita aplicación, y cierto tipo de genio, para creer en algo, y, probablemente, creer en algo… será cada vez más difícil con el paso del tiempo. Pero estamos hartos de escuchar lo difícil que es vivir en un mundo de teléfonos, radios, aviones y otros inventos futuros que ponen a prueba nuestros nervios; y la dificultad de creer es sólo una dificultad más que hay que aguantar» (p. 16).

«Miércoles de ceniza» y «El hombre de la guitarra azul» ilustran el fervor reformista de la poesía de madurez de Stevens y Eliot, así como sus diferencias de estilo. Aunque ambos poemas ilustran las creencias que albergaban estos dos autores en el momento en que los escribieron, el paralelismo no es absoluto, pues «El hombre de la guitarra azul» no representa un punto de inflexión en el desarrollo espiritual o filosófico de Stevens como «Miércoles de ceniza» en el de Eliot. El poema de Stevens no es más que una exposición más elaborada y

extensa de los mismos temas que abordó el poeta a lo largo de su carrera, como explicaba el propio autor en la sobrecubierta del libro: «El hombre de la guitarra azul… trata de las incesantes conjunciones entre las cosas reales y las imaginadas».

Stevens decía que «Owl's Clover», el poema que había escrito justo antes de «El hombre de la guitarra azul», era una reflexión sobre «lo que sucedía en el mundo en aquel momento, [y] que el propósito de esta reflexión era captar y expresar lo que hace la vida inteligible y deseable en una época de grandes cambios y de enorme confusión» (Kermode, ed., p. 998). Sin duda, Stevens se refería al ascenso del fascismo en Europa y a la guerra que ya se podían presagiar en 1937, cuando se publicó este poemario. Diez años antes, cuando apareció el primer poema de la serie Miércoles de ceniza de Eliot –o incluso en 1930, cuando se publicó la serie completa– la situación del mundo no era tan precaria. No obstante, una de las características de la poesía de Stevens es que, a pesar de su naturaleza autorreferencial, refleja los acontecimientos públicos, a diferencia de la mayoría de los poemas de Eliot, que parecen casi herméticamente sellados, y Miércoles de ceniza no es una excepción, por supuesto. Eliot expresaba sus opiniones acerca de los acontecimientos públicos en su obra en prosa, mientras que Stevens rara vez mencionaba la realidad del momento en la suya.

En el texto de la sobrecubierta de El hombre de la guitarra azul, Stevens declaraba que su poema podía ayudar a los lectores a abordar la conflictiva situación pública a la que todo el mundo tiene que enfrentarse: «Dado que esto es importante, ahora que nos adentramos en una época en la que la poesía puede tener una importancia primordial para el espíritu, me he dedicado a escribir algunos apuntes sobre este tema en forma de poemas breves durante el invierno pasado. Algunos de estos poemas, unos treinta en total, integran la serie que da título al libro El hombre de la guitarra azul. En ellos se abordan las incesantes conjunciones entre las cosas reales y las imaginadas. Aunque la guitarra azul es un símbolo de la imaginación, no es más que una referencia a la individualidad del poeta, es decir, a la individualidad de cualquier persona con imaginación» (Kermode ed., p. 998). Este poema, por tanto, está formado por una serie de «apuntes» sobre «lo que hace la vida inteligible y deseable en una época de grandes cambios y de enorme confusión», una necesidad que satisfacen «las incesantes conjunciones que existen entre las cosas reales y las imaginadas». Si Stevens escribió este poema para consolar a sus lectores, no se puede decir que lograra su objetivo. Cuando se habla de poemas que ofrecen consuelo en tiempos de agitación, se suele citar la lírica de Yeats o a los Cuartetos de Eliot, o, en

realidad, a cualquier otro poema de Stevens. Parece ser que a la gente no le consolaba demasiado que le aseguraran que aquello en lo que creía no era cierto, pero que, sin embargo, no había que preocuparse.

«Miércoles de ceniza» es un poema muy diferente, cuya motivación no eran los acontecimientos públicos, sino la reciente conversión de Eliot. En cualquier caso, tanto en el poema de Eliot como en «El hombre de la guitarra azul» se encuentra presente esa sensación de «tiempo intermedio» de la que hablábamos antes en el análisis comparado de La tierra baldía y de «The Journal of Crispin». El «tiempo intermedio» es el periodo en el que se sostiene una una creencia de manera incierta.[227] Creo que por este motivo, en una carta que Eliot le escribió en 1927 a William Force Stead (el sacerdote anglicano que le bautizó y su confesor), insistía en que «Miércoles de ceniza» no era un poema piadoso: «Un estúpido de remate ha escrito un artículo en Cambridge en el que afirma que se trata de un poema piadoso, lo cual indica que no lo ha entendido». Ese mismo año, en una reseña de Baudelaire: Prose and Poetry, declaraba que «la poesía piadosa es aquélla que se circunscribe a una fe concreta y tiene objetos de contemplación precisos».[228] Parece, por tanto, que Eliot pensaba que «Miércoles de ceniza» no era una obra concreta o precisa.

En otra carta posterior que le escribió a Stead, Eliot desarrollaba este tema, y le explicaba que «durante mucho tiempo he estado dándole vueltas» a la idea de que «entre los temas convencionales de la poesía y los poemas ‘piadosos’ existe un campo muy importante que aún no ha sido investigado por los poetas modernos: el de la experiencia del hombre que busca a Dios y que intenta explicarse los sentimientos humanos más intensos que alberga en términos de la finalidad divina. Algo parecido a eso he intentado hacer en Miércoles de ceniza» (Schuchard y Kojecky, pp. 150-151). El «hombre en busca de Dios» es, a la fuerza, un hombre que todavía no lo ha encontrado. Es de suponer que esta incertidumbre, esta duda, es lo que impedía a Eliot considerar que «Miércoles de ceniza» era un poema piadoso. Pero, teniendo en cuenta que fue escrito después de que recibiera el bautismo, la búsqueda de Dios no implicaba que dudara de Su existencia. La búsqueda, por tanto, era un tipo de contacto o de señal, cierta confirmación de la fe a través de la experiencia, quizá cierto tipo de experiencia mística, la experiencia directa de la divinidad.

En una reseña que escribió en marzo de 1930, un mes antes de que se publicara la versión completa de Miércoles de ceniza, Eliot establecía una diferencia entre la poesía religiosa y la poesía piadosa: «Llamo poesía ‘religiosa’ a la que se

inspira en cualquier tipo de sentimiento religioso, y ‘piadosa’ a la que aborda directamente cualquier tema vinculado con la religión revelada». La mayoría de la gente, en mi opinión, invertiría esta categorización, y consideraría que la poesía piadosa es la que «se inspira en cualquier tipo de sentimiento religioso». De acuerdo con este esquema, Miércoles de ceniza no pertenecería a la categoría de la poesía «piadosa», sino a la de la poesía «religiosa».[229] En 1932, Eliot seguía preocupado por esa cuestión. A juzgar por el siguiente pasaje, el motivo por el cual rechaza la etiqueta de «piadoso» para Miércoles de ceniza era la incertidumbre de su fe en el momento en que compuso el poema: «Toda poesía es difícil, casi imposible, de escribir: una de las principales causas de error cuando se escribe poesía es lo difícil que es distinguir lo que uno siente de lo que le gustaría sentir, y diferenciar los momentos de sentimiento auténtico. Es un peligro que acecha a toda poesía, pero es particularmente grave cuando uno escribe poemas piadosos… la poesía que únicamente representa buenas intenciones no tiene valor en ese plano; es, de hecho, una traición. Cuanto más elevada sea, más sutil es la diferencia entre la sinceridad y la insinceridad, entre la realidad y la aspiración no alcanzada».[230] Por último, en una conferencia sobre George Herbert que pronunció el 25 de mayo de 1938 ante los Amigos de la Catedral de Salisbury, Eliot expresaba el mayor de los respetos por la poesía piadosa, y pedía a sus lectores que consideraran que Herbert era «un hombre de grandes dotes intelectuales, con una gran visión psicológica», y que pensaran que «el tipo de poesía piadosa que escribía no es una agradable carretera secundaria de la poesía, sino el camino más elevado, o incluso el más completo, que un poeta puede seguir» (se cita en Schuchard, Varieties, p. 184).[231] Este comentario indica de nuevo que para Eliot el término «piadoso» no sólo era una definición inexacta, sino un honor excesivo para Miércoles de ceniza.

Si yuxtaponemos estas observaciones con el comentario de «La figura del joven como poeta viril» de Stevens que hemos citado en el capítulo anterior, la proximidad de las preocupaciones de ambos poetas se pone de relieve, y, al mismo tiempo, observamos que las soluciones que encontraron eran diametralmente opuestas: «Si decimos que la idea de Dios es una idea meramente poética, aun si es la suprema idea poética… y si somos capaces de ver al poeta que accede hasta Dios y Lo coloca en Su sitio del cielo entre toda su gloria, el propio poeta, todavía en el éxtasis que realiza por completo su propósito, nos parecería… un hombre que necesitaba lo que ha creado y que entona los himnos de júbilo que siguen a su creación» (Kermode, ed., p. 674). La cauta adhesión de Stevens a las afirmaciones hipotéticas, sumada a su insistencia en su convicción de que la invención poética es la esencia de la fe religiosa, le

sitúa en las antípodas del creyente devoto. Por otra parte, en su preocupación por la cuestión de la creencia en algo que se encuentra «más allá de nosotros», sigue la estela que los que buscan a Dios, como el Eliot de «Miércoles de ceniza».

Al utilizar el Miércoles de Ceniza, el primer día de la Cuaresma, como título para el primer poema que escribió después de su conversión al anglicanismo, Eliot avisa al lector de que su intención es que el poema se interprete como una búsqueda de la fe, no como una celebración de la fe. Dentro del año litúrgico, la Cuaresma es la época en que se espera a que Cristo resucitado se manifieste en la Pascua como el Salvador. En ese momento de espera, el creyente se convierte en penitente y reniega de los placeres de la carne para purificarse y prepararse para la llegada del Salvador. Se puede considerar que la Cuaresma es el equivalente litúrgico a la noche oscura del alma que experimentan los místicos en su camino hacia la iluminación. Mientras recorren ese camino, no tienen garantías de que lleguen a alcanzar su meta. Cuando Eliot afirma que el poema expresa «la experiencia de un hombre en busca de Dios», este hombre es el penitente que busca una manifestación de la gracia divina.

Eliot tardó dos años y medio en escribir «Miércoles de ceniza». La Segunda Parte, la primera que se publicó, apareció en Saturday Review of Literature en diciembre de 1927, con el título «Salutación». La Primera parte, la segunda en publicarse, apareció en el año 1928, en el número de primavera de la revista Commerce, con el título «Perch'io non spero». La Tercera se publicó en esta misma revista en el número de otoño de 1929, y se titulaba «Al som de l'escalina». Las últimas tres partes no vieron la luz hasta que apareció el poema en un sólo volumen en abril de 1930. Es evidente que la secuencia representa el proceso de conversión de Eliot, con toda la incertidumbre y la angustia que acompañaron a esa decisión. Su conversión no fue una revelación repentina como la que tuvo Pablo camino de Damasco. Fue un proceso lento y deliberado de investigación, oración y contemplación.

«El hombre de la guitarra azul» también se publicó en parte en una revista literaria antes de aparecer en forma de libro, pero su gestación no fue tan prolongada, al menos a juzgar por la historia de su publicación. Los poemas II, IX, XV, XVII, XVIII, XXIX, XXX, XXXI y XXXIII se publicaron con el título «El hombre de la guitarra azul» en Poetry Magazine en mayo de 1937, y, después, la serie completa se incluyó en El hombre de la guitarra azul ese mismo año. Stevens le contó a Latimer en marzo de 1937 que «durante el invierno» había escrito «unos treinta y cinco o cuarenta poemas breves de los cuales parece

que veinticinco van a sobrevivir» (Letters, p. 316). Holly Stevens sostiene que esos poemas pertenecían a «El hombre de la guitarra azul». Podemos afirmar razonablemente que Stevens escribió esta serie de forma más o menos continua durante un periodo de meses, no de años.[232]

En la misma carta dirigida a Latimer, Stevens indicaba que el tema de la serie era un asunto que dominaba gran parte de su poesía: «Tratan sobre la relación o equilibrio entre las cosas imaginadas y las cosas reales, un tema que, como sabes, es una fuente constante de problemas para mí. No tengo la sensación de haber llegado hasta el fondo del asunto». Insatisfecho con esa explicación, Stevens lo intentaba de nuevo: «Quizá sería más acertado decir que versan en realidad sobre el problema de la realización del pintor: he estado intentando observar el mundo que me rodea como yo lo veo y como es. Esto quiere decir que lo he observado como lo observa un hombre imaginativo». Creo que cuando habla de «el mundo tal como es», Stevens se refiere al mundo tal y como el hombre corriente lo ve, no a una realidad nouménica. «El mundo como lo ve un hombre imaginativo» tampoco es una realidad nouménica. Ambos son imperfectos, contingentes e incluso esquivos. El tema que se aborda en la serie, por tanto, es el conflicto –o, como mínimo, el desajuste– entre la visión corriente, instrumental, del mundo de la que todos participamos y la variada visión imaginada que todos podemos desarrollar.

Así descritas, las inquietudes de Stevens se encuentran más cercanas a las de Wordsworth que a las de Eliot. La finalidad de los poemas de las Baladas líricas, según afirmaba Wordsworth en el famoso prólogo de 1801, era «escoger hechos e incidentes de la vida ordinaria… e impregnarlos de un cierto toque de imaginación por medio del cual las cosas ordinarias deberían presentarse al entendimiento de un modo inhabitual». Wordsworth no pensaba que esta práctica fuera un ejercicio de la imaginación caprichoso o arbitrario, sino una práctica reveladora que permitía al poeta descubrir «de forma fiel y no ostentosa, las leyes elementales de nuestra naturaleza».[233] La práctica poética de Wordsworth se basaba en la psicología asociacionista de David Hartley, que articulaba las «leyes primarias» de la naturaleza humana conforme a los principios de Locke. Stevens no contaba con un mentor que orientara su especulación –aunque lo buscaba–, ni tenía la fe de Eliot en la existencia de un ser superior.[234] Lo que compartía con Eliot era la necesidad de creer, como le explicaba a Simons en un comentario al poema iv de «The Greenest Continent»: «Si uno ya no cree en Dios (como verdad), no es posible la mera incredulidad; es necesario creer en algo más. Lógicamente, debería creer en la imaginación esencial, pero eso

plantea algunos problemas. Es más fácil creer en una cosa creada por la imaginación. En los últimos poemas que he escrito he intentado encontrar una identidad para esa cosa» (Letters, p. 370).

Quizá habría quedado más claro si Stevens hubiera dicho que buscaba las características, la propiedad o la condición de «esa cosa», en lugar de su identidad, pues es difícil imaginar que «una cosa creada por la imaginación» pueda tener una identidad. En cualquier caso, la cuestión central de «El hombre de la guitarra azul» es la naturaleza del mundo inventado, como se puede observar claramente en el primer poema:

El hombre abrazó su guitarra azul,

un sastre vulgar. El día era verde.

Le dijeron: «Tu guitarra es azul

y no tocas las cosas como son».

Dijo el hombre: «Las cosas como son

pueden cambiar en la guitarra azul».

Le dijeron: «Mas toca una canción

que sea nosotros aunque nos rebase

una canción en la guitarra azul

de las cosas justo como son».

El «sastre» es un artesano que confecciona ropas a partir de un material previamente fabricado, cortando y cosiendo de nuevo la tela. No crea la tela, sino que la encuentra ya «preparada», por así decir. El artista hace algo muy similar con la experiencia sensorial, que también está «preparada». La postura del sastre que se inclina sobre la prenda que está confeccionando también se parece a la del guitarrista que abraza su guitarra, como le explicaba Stevens a su traductor italiano, Renato Poggioli (Letters, pp. 783-784).

La idea general en la que insiste el poeta en esta serie de poemas es que la vida está formada por las externalidades del mundo –«las cosas como son»– y la relación que mantenemos con ellas; el símbolo de esa relación es el guitarrista y su guitarra. La canción que interpreta «nos rebasa» porque nosotros (es decir, nuestro yo volitivo) podemos expresar nuestros pensamientos y emociones a través de este instrumento de fabricación humana. Así, nuestras «ficciones» –guitarras, música, poemas y demás– se presentan en el ámbito de «las cosas como son» y, al mismo tiempo, reflejan o representan «las cosas como son», aunque las transforman: «Las cosas como son / pueden cambiar en la guitarra azul».

En el Poema V Stevens explica que, como ya no podemos aceptar la fábula de la revelación divina, la poesía debe llenar ese vacío: «La poesía / música rebasando, suplirá / al cielo vacío y a sus himnos». En este punto, parece que no hay diferencia alguna entre la postura de Stevens y la que formula Russell en «El credo del hombre libre», donde afirma que debemos investir a las invenciones humanas de la misma carga o intensidad emocional que la sociedad concedía antes a las fábulas religiosas. La explicación que Stevens ofrecía a Hi Simons de estos versos corrobora esta interpretación: «He aquí la interpretación correcta», decía; «vivimos en un mundo muy evidente. Todo es como uno lo ve. No hay otro mundo. La poesía, por tanto, es el único cielo que existe. Tiene que ser necesariamente una poesía nuestra; su fuente es nuestra imaginación (incluso en el charloteo, etc.)» (Letters, p. 360). Nótese que en este fragmento, Stevens interpreta implícitamente que el cielo no es un lugar ni un estado mental, sino un estado o condición deseable –un paraíso– y que la humanidad necesita esa visión de un mundo atractivo alternativo.

Aunque es cierto que «El hombre de la guitarra azul» es un arpegio que gira y se revuelve y es difícil de aprehender, creo que es indudable que, en términos

generales, recomienda que sustituyamos la fe en un ámbito trascendental por la creencia profana en «el único cielo posible» que representa el arte. Me gustaría recalcar que en «El hombre de la guitarra azul» Stevens se encuentra en sintonía con el humanismo de Middleton Murry, Ramón Fernández, Bertrand Russell e Irving Babbitt, aunque este último autor estuviera en desacuerdo con la vigorosa iconoclasia de J. M. Robertson y del catolicismo hipócrita de Charles Maurras. Digo esto a sabiendas de que Stevens negaba esta afinidad con el humanismo en la carta que le escribió a Simons el 9 de enero de 1940 y que hemos citado más arriba: «El humanismo debería ser el sustituto natural [de la religión], pero cuanto más profundizo en él, menos me gusta» (Letters, p. 346). Aunque Stevens redactó esta carta cuatro años después de componer «El hombre de la guitarra azul», no existe ninguna razón para presuponer que no pensara lo mismo cuando escribió este poema.

A pesar de que Stevens suscribía la convicción humanista de que las creencias religiosas tradicionales ya no eran posibles, un tema ubicuo en su poesía, no le satisfacía la solución humanista que animaba al hombre a reverenciar en el altar construido con sus propias manos. Parecía haberse quedado atascado en la necesidad de creer en algo en lugar de limitarse a albergar una ficción por motivos pragmáticos. El poema XX de «El hombre de la guitarra azul» expresa esta necesidad con el tono enigmático característico de Stevens:

¿Qué ofrece la vida excepto ideas

propias, buen aire, buen amigo, dime?

¿Son ideas en las que puedo creer?

Buen aire, único amigo, en que creer,

Creer sería entonces un hermano

cariñoso, creer sería un amigo,

más amistoso que este simple amigo

buen aire. Pobre, pálida guitarra…

Por fortuna, Stevens le explicó estos versos tan difíciles de comprender a Renato Poggioli, su traductor italiano: «Me dirijo al aire y lo llamo amigo, mi único amigo. Lo que necesito es una creencia verdadera, un hermano verdadero, más amistoso que el aire. La imaginación (la pobre y pálida guitarra) no lo es. Pero el aire, el mero placer de vivir, sí lo puede ser. Esto representa la búsqueda de una creencia» (Letters, 793. Cursiva añadida). Esta necesidad de una creencia verdadera diferencia a Stevens de Russell y de los humanistas en general, cuya característica definitoria era que se conformaban con las historias inventadas aunque estas historias nunca alcanzaran la categoría de «creencia verdadera».

Se puede afirmar que Stevens mantenía una postura «romántica», aunque rechazara esta etiqueta. En «Las relaciones entre la poesía y la pintura» (una conferencia que dictó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1951), comparaba explícitamente el humanismo con el arte:

En una época en que tan decididamente prevalece la incredulidad…la poesía y la pintura y las artes en general, constituyen, en su medida, una compensación por lo que se ha perdido. Los hombres tienen la sensación de que la imaginación es por su fuerza el poder situado a continuación de la fe: el príncipe reinante. En consecuencia, su interés por la imaginación y sus obras no debe considerarse una fase del humanismo sino una autoafirmación vital en un mundo en el que nada se mantiene salvo el yo, si es que el yo se mantiene. Visto así, el estudio de la imaginación y el estudio de la realidad llegan a parecer purificados, engrandecidos, fatídicos. ¡Qué estatura, aunque sea estatura profética, le proporciona esta concepción al poeta! Ya no necesita ejercitar su dignidad con obras proféticas. ¡Cuánta autenticidad, así sea autenticidad órfica, le proporciona al pintor! Ya no tiene que exhibir su autenticidad en obras órficas. (Kermode, ed., p. 748).

La naturaleza adivinatoria que le asignaba a la imaginación es típica del Romanticismo. En ningún otro periodo de la historia de Europa se ha defendido una visión semejante del poeta. Es cierto que los poetas clásicos aseguraban que

su inspiración provenía de las musas, y que Milton apelaba al Paráclito como fuente de inspiración. Pero Stevens no habla de inspiración, sino de descubrimiento. Cuando afirma que debería considerarse que la obra de la imaginación es «una autoafirmación vital en un mundo en el que nada se mantiene salvo el yo», quiere decir que la obra de la imaginación (es decir, el arte) es testigo de algo que se encuentra más allá del yo.

En otro pasaje posterior de este mismo ensayo, Stevens aclaraba esta interpretación del papel de vate del artista: «La realidad moderna es una realidad de descreación, en la que nuestras revelaciones no son revelaciones de la fe sino preciosos portentos de nuestras propias facultades. La mayor verdad que podemos tener esperanzas de descubrir, cualquiera que sea el campo en que la descubramos, es que la verdad de los hombres es la resolución final de todo» (pp. 750-751). Esta observación no ocasionaría problema alguno si la profiriera un humanista declarado, pero Stevens insistía en que no lo era. Al parecer, lo que tenía en mente era el contraste entre las revelaciones personales e intensas de la imaginación artística y las convicciones racionales con las que se conforma el humanismo. Es una diferencia similar a la existe entre el místico y el fiel devoto. Éste no siente ninguna «afirmación vital», aun cuando el fiel cree las doctrinas de la religión con la misma sinceridad con la que el humanista convencional cree en las enseñanzas de la ciencia, a pesar de que no entiende los entresijos de la teoría de cuerdas ni de los de la física cuántica.

Aunque Stevens intentaba desmarcarse una y otra vez de los románticos, reafirmaba con la misma frecuencia su creencia en el poder de la imaginación humana. Sin embargo, es cierto que no compartía el panteísmo de Wordsworth, el anglicanismo de Coleridge ni el neoplatonismo de Shelley. Dejando de lado los rumores de la conversión de Stevens al catolicismo al final de su vida, en público, a lo largo de su vida activa, siempre defendió una postura agnóstica (no atea). En «Two or Three Ideas», la charla que dictó en Mount Holyoke (también en 1951), reafirmaba la misma postura que encontramos en «Key West» y en «El hombre de la guitarra azul»: «Pero lo que debe hacer en realidad el poeta en una época de incredulidad no es convertirse al evangelismo. A fin de cuentas, suscribe la incredulidad de su época, no se refugia en París [¿Bergson?] ni en Roma para consolarse de la monotonía de la realidad. Se refugia en sí mismo y niega que la realidad sea en modo alguno monótona, excepto por comparación» (Opus Posthumous, p. 265. Cursiva añadida). Stevens siempre regresaba a la relación emocional con el mundo, sobre todo con un mundo desprovisto de divinidad. En una curiosa maniobra evasiva, afirmaba que la divinidad era «la

creación más importante de la imaginación» («Two or Three Ideas», Opus Posthumous, p. 266), en contraposición con las definiciones convencionales de la divinidad como creador, garante de significado o de belleza, o sanción de los mandamientos éticos. La divinidad, para Stevens, no era algo separado de la humanidad, sino el producto de la interacción humana con el mundo: no era una proyección de la mente en el mundo, sino una respuesta imaginativa al mundo.

El Poema IX de «El hombre de la guitarra azul» y el comentario de Stevens a estos versos parecen confirmar esta interpretación:

Y el color, el plomizo azul del aire

en que la azul guitarra es una forma

descrita aunque difícil, y yo soy

meramente una sombra jorobada

sobre las cuerdas quietas como flechas,

el hacedor de algo aún por hacer,

el color como una idea que nace

de un ánimo, la túnica fatal

del actor, mitad gesto mitad habla,

disfraz de su sentido, y esa seda

empapada con su melancolía,

el clima de su escena, de su ser.

Con el fin de ayudar a Poggioli con su traducción, Stevens escribió el siguiente comentario sobre «el símbolo del actor»: «La imaginación no es un agente libre. No es una facultad que funcione espontáneamente sin referencias. En el Poema IX, la referencia es el entorno: el plomizo azul: el tiempo meteorológico = el escenario en el que, en este caso, representa su papel la imaginación. El color del tiempo meteorológico es el papel del actor, que, a fin de cuentas, es un papel importante para él. La imaginación depende de la realidad» (12 de julio de 1953, Letters, p. 789. Cursiva añadida).

Un ejemplo muy útil para entender la noción de ficción poética de Stevens es la teoría de la gravedad. Esta teoría es el producto de la mente de Newton, pero es una respuesta a los fenómenos observados. Newton aplicó esta teoría al comportamiento de los planetas y de las manzanas, y se dio cuenta de que funcionaba. Todavía confiamos en esta «ficción», aunque, a día de hoy, aún no hemos encontrado una explicación para la gravedad (en la época de Newton, se rechazaba porque implicaba la acción a distancia, algo ajeno a la ciencia materialista. Einstein explicó el fenómeno de la atracción aparente entre cuerpos a través de la «curvatura» del espacio, y evitó la herejía de la acción a distancia). Para Stevens, el artista hace lo mismo que Newton. Las «cosas como son» estimulan la imaginación, y éste las formula de nuevo de acuerdo con sus propios principios y parámetros. Por tanto, altera nuestra percepción y nuestra comprensión del mundo, una alteración que equivale, hasta donde alcanza nuestro saber, a una alteración del propio mundo. Por supuesto, a diferencia de las hipótesis científicas, las ficciones poéticas no se pueden confirmar o refutar, excepto, como diría Yeats, a través de pulsiones.

Más adelante, Stevens encontraría una tesis filosófica que respaldaba el argumento de la equivalencia entre las ficciones poéticas y las teorías científicas. En «A Collect of Philosophy», la conferencia Moody que pronunció en la Universidad de Chicago el 16 de noviembre de 1951, analizaba la naturaleza hipotética de las teorías científicas: «En la actualidad, el tema más importante para la filosofía de la ciencia es que el único valor de la ciencia reside en su eficacia, y nada, absolutamente nada, asegura que el mundo externo se parezca a

la idea que nosotros nos hemos formado de él» (Kermode, ed., 861). Stevens citaba a Jean Paulhan, el editor de la Nouvelle Revue Française, para justificar esta postura. En los años cincuenta, Stevens había entablado una correspondencia con Paulhan, y parece ser que hasta entonces no había reparado en esta similitud: «Al parecer, los filósofos, y en particular los filósofos de la ciencia, no hacen descubrimientos, sino que establecen hipótesis que se pueden definir como hipótesis poéticas. Así, Louis de Broglie reconoce que la física, en el momento actual, no avanza porque no disponemos de las palabras ni de las imágenes esenciales para nosotros. Pero crear iluminaciones, imágenes, palabras, ésa es la verdadera razón de ser de los poetas» (Cursiva añadida).

El contraste entre la seguridad con la cual Stevens explica su doctrina poética –por enrevesada que parezca– en «El hombre de la guitarra azul» y el vacilante análisis de la creencia que ofrece Eliot en «Miércoles de ceniza» no podría ser más marcado. Poco después de escribir la primera sección de la primera parte de su poema, que entonces se titulaba «Perch'io non spero», Eliot se encontraba todavía en un estado de relativa indecisión. «Tengo la sensación», le decía a Stead, «de que he cruzado un río muy ancho y profundo: no sé si llegaré mucho más lejos, pero estoy bastante seguro de que no retrocederé y eso, ya de por sí, me transmite una extraordinaria sensación de entrega y de beneficio» (Carta del 15 de marzo de 1928, se cita en Schuchard, 1999, p. 152). Eliot celebraba –en el sentido litúrgico de la expresión, es decir, «representaba»– un cambio irrevocable en su vida, en lugar de reflexionar sobre sus méritos, características o consecuencias. «El hombre de la guitarra azul», por el contrario, no es una celebración de un cambio vital, sino una investigación de la condición humana.

Eliot no parecía demasiado feliz con su «vida nueva», al contrario el Dante de La Vita Nuova, la obra a la que emula «Miércoles de ceniza». Y tampoco parecía mucho más alegre dos meses después, cuando le escribió esta carta a Stead, «dos días después de Pascua»: «La Semana Santa es un periodo de esperanza, pero es también un momento en que uno desearía recibir esperanzas… No espero hacer grandes progresos en el presente, sólo 'mantener mi alma con vida' gracias a la oración y a las devociones regulares. No sé si llegaré más allá… No sé si mi situación me excusa de llegar o no llegar más allá… Creo que no hay nada demasiado ascético, demasiado violento, para mis propias necesidades» (10 de abril de 1928, se cita en Schuchard, 1999, p. 157. Cursiva añadida). Está claro que Eliot consideraba que su conversión era una lucha, un proceso agonal, no una revelación repentina, carismática. «Miércoles de ceniza» representa esta lucha, una lucha solitaria.[235] «El hombre de la guitarra azul», por el contrario, es

una especie de diálogo –aunque, desde un punto de vista retórico es en su mayor parte un monólogo dramático– entre el poeta y el lector escéptico. Si hay alguien que tenga que convertirse, es el lector, no el poeta. Al igual que San Pablo, el poeta está seguro de sus creencias, y sólo desea convencer a otros de la virtud de su fe. «Miércoles de ceniza» es un poema casi penitencial; «El hombre de la guitarra azul» se parece más a un sermón que expresa las creencias de Stevens de un modo muy similar al Preludio de Wordsworth, si bien aquél no recurría a la autobiografía.

La «fe» de Stevens implicaba la celebración de la belleza que el artista crea a través del encuentro de la imaginación con «las cosas como son». Ese encuentro linda con la experiencia mística, si es que podemos considerar que el éxtasis es un continuum que comienza con el éxtasis erótico que celebran los distintos cultos paganos y sectas gnósticas, continúa con el éxtasis de los santos y el éxtasis estéticos que celebraba Nietzsche en El origen de la tragedia, y que va disminuyendo hasta culminar con el ligero estremecimientos que experimentan los ancianos de «Peter Quince sentado al clave»:

La música es emoción y no sonidos;

música es de este modo lo que siento

en esta alcoba mientras te deseo,

y te imagino en sedas azuladas,

la música. Es como la tensión

que Susana despierta en los ancianos.

Un verde atardecer, cálido y limpio,

ella se baña en su jardín, al tiempo

que la observan, convulsos, los ancianos

sintiendo como el bajo de sus seres

vibra en cuerdas posesas, y sus sangres

pulsan los pizzicati de Hosanna.

Puede que sea exagerado afirmar que estas «vibraciones» son extáticas, pero no encuentro otro término que defina mejor el hormigueo, los pelos erizados en la nuca y otras sensaciones similares que el arte provoca en los lectores. En el último terceto de «Peter Quince», Stevens combina la excitación sexual con el éxtasis religioso, lo cual parece corroborar que el poeta consideraba que los sencillos placeres sensuales pertenecen a la misma categoría que el éxtasis más estético:

La canción de Susana pulsó cuerdas

procaces de los viejos; y escapó,

irónica, rasgando hasta la muerte.

Ahora, inmortal, no deja de sonar

en la viola tenaz de su memoria,

y hace su sacramento alabanza.

En «Peter Quince» se celebra que la belleza permanece aun cuando se encarna en un recipiente tan frágil como el cuerpo de Susana o la lujuria de los ancianos. Al afirmar que la belleza física y la voluptuosidad que inspira «hace su

sacramento de alabanza», Stevens se sitúa en las antípodas de la renuncia ascética de «Miércoles de ceniza».

En «El hombre de la guitarra azul» casi nunca se celebra explícitamente la belleza. En lugar de ello, el poeta se centra en la relación entre el artista, el mundo y el lector. El poema XVIII, publicado por primera vez en el número 52 de Poetry en mayo de 1937, es el que mejor expresa la sensación de éxtasis que experimenta Stevens:

Un sueño (por así llamarlo) en el que

pudiera yo creer, frente al objeto,

un sueño ya no más un sueño, una cosa,

de las cosas como son, tal como la guitarra azul

después del largo rasguear en ciertas noches

da un pulso a los sentidos, no a la mano,

a los sentidos sólo mientras pulsan

la brillantez del viento. O mientras llega el alba

como la luz en un reflejo de escollos

que se alza desde un mar que fue.

No resulta nada obvio que estos versos representen una experiencia extática, pero en una carta que le escribió a Simons el 8 de agosto de 1940, Stevens

ofrecía una interpretación del poema que indica que éste era sin duda el mensaje que quería comunicar: «La imaginación nos saca (‘el mar que fue’) de la realidad y nos conduce hasta la pura irrealidad. Uno tiene esta sensación de irrealidad a menudo en presencia de la luz de la mañana en los acantilados, una luz que surge de un mar que ha dejado de ser real y es por tanto un mar que fue. Siempre que un poema de este tipo exprese con claridad una idea o una impresión, la lengua se puede entender»[236] (Letters, p. 360). Esta «sensación de irrealidad» es el tipo de experiencia que Stevens celebra de forma recurrente y que sin duda experimentó. Es una sensación que experimentan muchos de los personajes que habitan su poesía, con un grado de vaguedad o intensidad variable, desde la mujer de «Mañana de domingo» hasta los jóvenes de «El emperador de los helados» y los ancianos de «Peter Quince», pasando por el propio poeta en el Poema III de Notas para una ficción suprema:

El poema refresca la vida de tal modo que por un instante

compartimos la primera idea… satisface

la creencia en un comienzo inmaculado

Y nos envía, alados de voluntad inconsciente

hacia un inmaculado final.

En Miércoles de ceniza no encontramos este tipo de arrebatos. «Salutación», el segundo poema de la serie en la versión definitiva, el primero que se publicó, comienza con la sorprendente imagen gnómica de la mortificación:

Señora, tres leopardos blancos estaban sentados al pie de un enebro

en el frescor del día, habiéndose nutrido hasta la saciedad

de mis piernas, mi corazón, mi hígado y lo que se contenía

en la hueca redondez de mi cráneo.

Aunque es evidente que «Salutación» invoca la Vita Nuova de Dante, tanto en el tono como en los detalles, la imaginería de estos primeros versos recuerda más al Infierno. Los leopardos sólo se nutren del cuerpo del narrador, pero dejan intacto el espíritu: «¿Han de vivir esos huesos?» pregunta Dios, pero no obtiene respuesta. Lo que «estaba contenido en los huesos» habla en su lugar y dice que, por las virtudes de esa Señora, «brillamos de claridad». Al igual que en las Notas de Stevens, el narrador regresa a un «comienzo inmaculado», pero de un modo distinto. El protagonista de Eliot ha muerto en el mundo, y espera renacer en el espíritu. Es el espíritu «desmembrado» el que habla, y decide dar la espalda al mundo:

Y yo que estoy aquí desmembrado

ofrezco mis acciones al olvido, y mi amor

a la posteridad del desierto y al fruto de la calabaza.

La última oración es sumamente críptica. Al ofrecer sus «acciones al olvido», Eliot parece renunciar a la fama que su poesía le ha proporcionado. Ofrecer su «amor / a la posteridad del desierto y al fruto de la calabaza» es una afirmación más difícil de interpretar. Quizá el poeta ha renunciado a toda esperanza de tener hijos. No parece demasiado descabellado interpretar que la expresión «posteridad del desierto» alude a la falta de descendencia. «El fruto de la calabaza» es una expresión más rebuscada, pero puede ser una alusión al Libro 4 de Jonás. De ser así, esta fruta sería un símbolo de la sumisión a la voluntad de Dios.[237] La esperanza de redención que se describe en «Miércoles de ceniza» es un sentimiento angustiado y doloroso, muy distinto del vuelo «alado de voluntad inconsciente» que envía a Stevens «hacia un inmaculado final».

Los huesos, a continuación, cantan a la Señora del Jardín «donde acaban todos los amores», de tal manera que se refuerza el motivo de la renuncia que domina la totalidad de la secuencia. La «médula» que «estaba contenida / en los huesos»

–en plural, no se sabe por qué– se regocija de que «brillemos de claridad». Un poco más abajo, los huesos vacíos (el cuerpo) afirman estar alegres de que la médula (¿el espíritu?) les haya abandonado:

Bajo un enebro cantaban los huesos, dispersos y brillantes.

Nos alegra estar dispersos, nos servimos de poco unos a otros,

bajo un árbol, en el frescor del día, con el consuelo de la arena,

olvidándose de ellos mismos y el uno del otro, unidos

en la calma del desierto.

Hay una extraña ambigüedad en la taxonomía de la carne, los huesos y la médula que presenta el poema. El dualismo entre la carne y el espíritu es un lugar común del pensamiento cristiano, pero esta triada de la carne, los huesos y la médula resulta excéntrica. Dado que es la médula la que habla –ya no se encuentra en los huesos, pues se nos dice que «ya están secos»–, parece ser que representa al alma, pues ha abandonado los huesos del mismo modo que el alma abandona el cuerpo después de morir.

Un antecedente de la taxonomía de Eliot lo encontramos en las Epístolas de San Pablo, donde se habla en dos ocasiones de la triada formada por el espíritu, el alma y el cuerpo (Tesalonicenses, 5:23, y Efesios 4:17-24). El segundo pasaje encaja a la perfección con el «sentimiento» de la «Salutación», un poema en el que Eliot cumple escrupulosamente el mandato de San Pablo:

Os digo, pues, y os exhorto en el Señor a que no viváis ya como viven los gentiles, en la vanidad de sus pensamientos, obscurecida su razón, ajenos a la vida de Dios por su ignorancia y la ceguera de su corazón. Embrutecidos, se entregaron a la lascivia, derramándose ávidamente con todo género de impureza. No es esto lo que vosotros habéis aprendido de Cristo, si es que le habéis oído y habéis sido instruidos en la verdad de Jesús. Dejando, pues, vuestra antigua

conducta, despojaos del hombre viejo, viciado por la corrupción del error; renovamos en el espíritu de vuestra mente y vestíos del hombre nuevo, creado según Dios en justicia y santidad verdaderas (Efesios, 4: 17-24. Cursiva añadida).

La Enciclopedia Católica advierte que este pasaje dio lugar al error de la tricotomía, es decir, la división del mundo suprafísico en alma y espíritu.[238] En esta traducción la herejía se disimula con el uso de la palabra «mente» en lugar de «alma». Por supuesto que la tricotomía de Eliot es distinta de la de San Pablo. Éste divide el alma en dos partes: alma y espíritu, mientras que Eliot divide el cuerpo en dos partes: huesos y médula.[239]

Quizá Eliot no pensaba en términos teológicos, sino filosóficos, como cuando comparaba a Milton y a Dryden con los poetas metafísicos en su reseña de la antología de Grierson en 1921 y recurría a una visión triádica de la psique humana: «Aquéllos que critican la 'artificialidad' de Milton o de Dryden a veces nos invitan a que 'busquemos en nuestros corazones y escribamos'. Pero hay que buscar en otros lugares más profundos. Racine o Donne no se limitaban a buscar en el corazón. Hay que buscar en la corteza cerebral, en el sistema nervioso y en el aparato digestivo» (Selected Essays, p. 290). El corazón, la sede de las emociones según la tradición, se deja de lado irrevocablemente en «Salutación»: los huesos quizá representan esos otros aspectos de la sensibilidad corpórea que en la reseña que acabamos de mencionar se caracterizan a través de la corteza cerebral (mente / alma), el sistema nervioso (emoción / sentimiento) y el aparato digestivo (cuerpo / apetito). El alma es independiente de todos los aspectos de la corporalidad, pero quizá el «espíritu» paulino no lo es. Sea cual sea el significado exacto de estos crípticos versos de Eliot, es evidente que no estaba de acuerdo con la visión que se expresa en «Peter Quince»:

La belleza es momentánea en la mente

el trazado intermitente de un portal;

pero en la carne es inmortal.

«Salutación» era un poema aún más desolador en su primera versión que cuando apareció revisado como Segunda parte del poema completo. En la letanía, la «rosa del olvido» era una rosa «mancillada y venerada». Es difícil determinar qué es lo que quería decir Eliot, pero este verso parece indicar que no estaba de acuerdo con la prominencia que los católicos conceden a la Virgen María, aunque, técnicamente, los católicos no la «veneran». Este mismo tono negativo se pone de manifiesto en otro verso suprimido, «de pétalos comidos por los gusanos», que se podía leer después de «la Rosa única» –una de las designaciones de la Virgen María[240]– en la primera versión. Por último, Eliot suprimió los dos versos posteriores a «gracia a la Madre»: «Para el fin del recuerdo / el fin del olvido». Estos versos podrían indicar que Eliot anhelaba una especie de aniquilación budista en «el Jardín / donde acaba todo amor». Parece ser que en la versión definitiva, Eliot suavizó en cierta medida el poema y ya no deseaba el olvido con tantas ganas.

La segunda parte del poema que vio la luz, «Perch'io non spero» –el primer poema de la secuencia en la versión actual–, refuerza la sensación de «giro» o decisión irrevocable que domina Miércoles de ceniza. Aunque se suprimió en la versión final, el verso que da título al poema, «porque no tengo esperanza de volver», extraído de la «Ballata» de Cavalcanti, evocaba el cambio desde el principio:

Porque no tengo esperanza de volver otra vez

porque no tengo esperanza

porque no tengo esperanza de volver

deseando el don de este hombre y la capacidad de aquel hombre

ya no me esfuerzo por esforzarme hacia tales cosas.

Este motivo sigue presente en la Tercera parte, que tenía dos títulos alternativos, ambos suprimidos en la versión final: «Som de l'Escalina» y «Jausen lo Jorn». Se trata de dos expresiones provenzales extraídas del discurso que pronuncia Arnaut Daniel en el capítulo XXVI del Purgatorio de Dante. Dante se aproxima

a la entrada del Paraíso. En el purgatorio, las almas se depuran de pecados sexuales; la bisexualidad se menciona específicamente («Nostro peccato fu ermafradito» I. 82).

Ieu sui Arnaud, que plor e vau cantan;

consiros vei la pasada folor,

ev vei jausen lo joi qu'esper, deman.

[Yo soy Arnaldo que llora y va cantando

pensativo veo la pasada locura

y alegre veo el gozo que espero, delante]

(Purgatorio XXVI vv. 142-144).

Esta escena en particular ejercía una profunda fascinación sobre Eliot. Había tomado el título de la colección de ensayos que había publicado en 1920, Ara vos Prec, del siguiente verso del mismo pasaje:

«Ara vos prec, per aquela valor

que vos guida al som de l'escalina,

sovegna vos a temps de ma dolor.»

Poi s'ascose nel fuoco che gli affiina.

[«Ahora os ruego, por aquel valor

que os guía hasta lo más alto de la escalera,

que os acordéis a tiempo de mi dolor».

Luego se hundió en el fuego que le salva]

(vv. 145-148)

En la Tercera parte, Eliot reniega atormentado de los placeres de la carne y termina con el estribillo, «Señor, no soy digno», las palabras que pronuncian los fieles antes de recibir la comunión, y que afirman que, aunque todos estamos en pecado, el sacrificio de Cristo nos redime. La expresión completa reza: «Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme». Son las palabras que, según San Mateo, pronunció el centurión de Cafarnaúm cuando le pidió a Jesús que curara a su siervo de una enfermedad. El mensaje de la parábola es que el soldado romano renunció a su categoría superior respecto del súbdito judío (Mateo, 8. 8). En la liturgia se sustituye la palabra «siervo» por la palabra «alma». Teniendo en cuenta que Eliot adopta la posición de Arnaut, no la de Dante, señala que todavía es susceptible de disfrutar de los placeres de la carne, aunque desea trascenderlos.

Para Eliot, era casi imposible imitar el ascenso a los cielos de Dante en el siglo XX.[241] Eliot, o cualquier creyente, sólo podían aspirar a la fe incontestable, algo similar a la convicción de un cristiano «renacido» o carismático. Este estado se puede expresar en términos poéticos, pero sólo un cristiano carismático puede acceder a él, y es evidente que Eliot no lo era. Su visión de la fe era totalmente contraria a las prácticas del cristianismo carismático, como se desprende con claridad de su respuesta –más o menos contemporánea a su bautismo– a la afirmación de I. A. Richards, que sostenía que La tierra baldía expresaba la sensación de desolación característica de la época: «Una ‘sensación de desolación’, etc., si es que está presente en la obra, no es nada agradable. De hecho, la duda, la incertidumbre, la futilidad, etc., demostrarían a mi juicio cualquier cosa excepto esta agradable división; pues la duda y la incertidumbre no son más que una variedad de fe» («A Note on Poetry and Belief», p. 16.

Cursiva añadida).[242] En un pasaje posterior de este mismo ensayo que hemos citado antes, Eliot seguía analizando la complejidad de la propia noción de creencia, y también su carácter ineludible, y afirmaba: «Esperamos, en realidad (del mismo modo que el señor Richards espera al poeta del futuro), al gran genio que alcance triunfal la creencia en algo. Para los que nos encontramos por encima de la muchedumbre y por debajo del hombre de inspiración, la duda nunca desaparece; y en la duda vivimos como parásitos (que es mejor que no vivir) de las mentes de los hombres de genio del pasado que creyeron en algo» (p. 17. Cursiva añadida).

La postura en relación con la fe que adoptaba Eliot en este ensayo no se encuentra demasiado alejada de la que expresaba Stevens en «La guitarra azul» y en otros lugares. Aunque esta nota se publicó tan sólo seis meses antes de su conversión, Eliot no hablaba de la fe, sino de la duda. En los Evangelios se insiste mucho, con un espíritu igualitario –presente tanto en la teología católica como en la protestante– en que la fe no procede de la sabiduría superior del creyente, sino de la gracia divina. Los cristianos trinitarios le asignan al Espíritu Santo o Paráclito la tarea de repartir esa gracia. Los unitarios, por supuesto, suprimieron al paráclito, y, al hacerlo, eliminaron también la noción de gracia divina. Quizá Eliot era incapaz de recurrir a la gracia por la educación unitaria que había recibido y hablaba del testimonio de los «hombres de genio del pasado que creían en algo».[243] Por tanto, era un creyente «reflexivo», no carismático, lo cual explica que permaneciera en el horizonte de la duda.

En «El hombre de la guitarra azul», Stevens también anhela creer en algo. Aunque cuestiona la adecuación de las ideas (y rechaza implícitamente la idea de Eliot de que la fe exige genio) no invoca la gracia divina, sino que se basa en sus propios recursos, como en los versos del Poema XX que hemos citado más arriba: «¿Qué ofrece la vida excepto ideas / propias, buen aire, buen amigo, dime?» Para Stevens, el aire es la «joie de vivre», lo cual indica que representa el mundo de las cosas como son y los placeres que uno disfruta en ese mundo, una suposición que confirma el poema XXI:

Un suplente para todos los dioses:

este yo, no ese yo dorado en alto,

sólo como una sombra alargada,[244]

señor del cuerpo, mirando hacia abajo,

como ahora invocado en las alturas

la sombra misma de Chocorua

en algún cielo más inmenso, en alto,

solo, señor de la tierra y señor

de los hombres de la tierra, el señor.

Uno mismo y las montañas de su tierra,

sin sombra alguna, sin magnificencia,

la carne, el hueso, la tierra, la piedra.

Chocorua es una montaña de New Hampshire, una de las «montañas de su tierra». El último verso recuerda a la tríada de carne, huesos y espíritu de «Miércoles de ceniza», sólo que aquí se convierte en tétrada: carne, hueso, tierra y piedra. Los dos primeros elementos son humanos o animales; los dos segundos, inanimados. Parece que lo que intenta Stevens es abolir la distinción cartesiana entre mente y cuerpo, espíritu y carne, e imponer una continuidad entre lo inanimado y la vida consciente, pasando por lo animado. Uno se siente tentado a invocar el esquema de la geosfera, biosfera y noösfera que propugnaba Teilhard de Chardin, con Dios por encima de estas tres esferas.

Cuando Eliot habla de «las mentes de los hombres de genio del pasado», parece que se refiere al genio romántico, el individuo excepcional capaz de ver la esencia de las cosas; un hombre que posee una sensibilidad especial, por oposición a la destreza analítica y la agudeza que caracteriza al «genio» científico. De ser así, Eliot y Stevens habrían adoptado una postura similar en este punto, pues en «La figura del joven como poeta viril», Stevens defendía explícitamente al genio romántico (si bien en otros momentos de su obra parecía ansioso por diferenciarse del romanticismo, n 21 p. 388) : «El genio, debido a los alcances extraordinarios de su sensibilidad, no sólo acumula experiencias con mayor rapidez, sino que acumula experiencias y matices de la experiencia a los que sólo es posible acceder en los alcances extremos de la sensibilidad» (Kermode, ed., p. 684). Esta observación es prácticamente idéntica a la caracterización del poeta que ofrecía Wordsworth en el Prólogo a las Baladas líricas en 1801, donde señalaba que es «una persona que habla a personas: una persona, es cierto, dotada de una sensibilidad más viva, de mayor entusiasmo y ternura» (Poetical Works, p. 737).

Si interpretamos al pie de la letra el comentario de Eliot, «Esperamos, en realidad… al gran genio que alcance triunfal la creencia en algo», y recordamos que escribió estas palabras unos seis meses antes de convertirse, parece razonable suponer que estas ideas contribuyeron a su conversión. Dado que poco después empezó a creer en el cristianismo anglicano, uno se siente tentado a pensar que «el gran genio» del que hablaba Eliot era él mismo. Pero el tono de «Miércoles de ceniza» contradice esta idea. No hay ninguna sensación de triunfo en el poema. De hecho, se caracteriza por la indecisión, el remordimiento y la culpa; es, básicamente, una mirada retrospectiva, no una mirada hacia adelante, como se insiste en el primer verso de la Primera parte («Porque no tengo esperanza de volver otra vez») y en la de la Sexta parte («Aunque no tengo esperanza de volver nunca más»).

La única excepción significativa a esta nostalgia torturada es la Cuarta parte. En la versión preliminar tenía otro título dantesco, «Vestita di Color di Fiamma» («Vestida del color de la ardiente llama»). Así es como describe Dante a Beatriz la primera vez que se le aparece, casi al final del Purgatorio, después de su encuentro con Matilda en el paraíso terrenal:

Sovra candido vel cinta d’uliva

donna m’apparve, sott verde manto

vestita di color di fiamma viva.

[Sobre un velo blanquísimo, de olivo,

contemplé una mujer de manto verde

vestida del color de la ardiente llama]

(Purgatorio XXX, vv. 31-33)

Después de la aparición de Beatriz viene una reprimenda a Dante, que desemboca en su confesión en el canto XXXI:

Piangendo dissi: «Le presenti cose

col falso lor piacer volser miei passi,

tosto che ‘l vostro viso si nascose».

señor del cuerpo, mirando hacia abajo,

[Llorando dije: «Lo que yo veía

con su falso placer me extraviaba

tan pronto se escondió vuestro semblante»]

(Purgatorio, XXXI, vv. 34-36)

Estas citas, sin embargo, no encajan con el estado de ánimo ni con el tono de la Cuarta parte de «Miércoles de ceniza», más similar al canto XXVIII del Purgatorio, donde Dante se encuentra con Matilda en el paraíso terrenal, que al canto XXXI, que tiene un tono más penitencial. Eliot rememora la escena bucólica vislumbrada a través de una «ventana estriada» de la Tercera parte, aunque ahora la escena está dominada por mujeres, en lugar de la «figura de anchas espaldas vestida de azul y verde» que «hechizaba el mayo con una antigua flauta», un personaje que recuerda a un sátiro. En la Cuarta parte, el paraíso pagano se transforma, de un modo un tanto forzado y artificial, en un mundo cristiano, con una silenciosa figura femenina que hace pensar en la Virgen María, que espera modesta «tras el dios del jardín»:

La silenciosa hermana velada en blanco y azul

entre los tejos, tras el dios del jardín,

cuya flauta sin aliento, inclinó la cabeza con una señal sin decir palabra.

Pero la fuente se alzó y el pájaro dejó caer su canto

redime el tiempo, redime el sueño

la prenda de la palabra no oída, no dicha.

Eliot retoma el estado de ánimo penitencial es los dos últimos poemas. El título suprimido de la Quinta parte era «La Sua voluntade è nostra pace» («Su voluntad es nuestra paz», una frase que procede de Paraíso III, 85. Se trata del acto de sumisión a la voluntad de Dios que se exige a todo creyente cristiano. La Quinta parte recuerda a la famosa frase del comienzo del Evangelio de San Juan: «En el principio fue la palabra, y la palabra estaba con Dios, y la palabra era

Dios». Pero esta parte está dominada por la imagen de la oscuridad, el silencio y los desiertos sin palabras:

¿Dónde se encontrará la palabra, dónde resonará

la palabra? No aquí, ahí no hay bastante silencio

No en el mar ni en las islas, no

en tierra firme, en el desierto ni en tierra de lluvia,

para aquéllos que caminan en la oscuridad

tanto en el día como en la noche

el tiempo justo y el lugar justo no están aquí

no hay lugar de gracia para los que evitan el rostro

no hay tiempo de alegría para los que caminan entre el ruido

y niegan la voz.

(vv. 11-19)

En este pasaje el poema es menos personal que en otros, y, en lugar de comunicar esa mezcla de ansiedad y esperanza característica del Eliot penitente, expresa la angustia que provoca un mundo que no escucha ni atiende a la Palabra. La sumisión penitente domina las últimas partes del poema, una actitud que no encontramos en la imaginación de Stevens, más pagana e inmanentista.

La Sexta parte, la última, nunca tuvo título. Se publicó por primera vez en 1930, y lo más probable es que Eliot la escribiera casi dos años después de la Primera parte, que apareció en la primavera de 1928. Como ya hemos señalado, al principio de la Sexta parte el poeta recuerda el primer verso de la Primera parte:

«Porque no tengo esperanza de volver nunca más», pero cambia la conjunción inicial para indicar una relación subjuntiva en lugar de causal y escribe: «Aunque no tengo esperanza de volver nunca más». La diferencia es significativa. La opción de la fe ya no se presenta como una alternativa irrevocable, sino como una elección libre. Aunque el narrador sigue tan alejado de su destino como antes, ahora avanza por un camino seguro:

Oscilando entre el beneficio y la pérdida

en este breve tránsito donde cruzan los sueños

…

Éste es el tiempo de tensión entre morir y nacer

el lugar de la soledad donde cruzan tres sueños

…

Bienaventurada hermana, madre santa, espíritu de la fuente, espíritu

[del jardín,

no nos consientas que nos burlemos de nosotros mismos con falsedades,

enséñanos a que nos importe y a que no nos importe

enséñanos a estar sentados quietos

incluso entre estas rocas,

nuestra paz en Su voluntad.

(vv. 4-5, 20-21, 25-30)

En «Miércoles de ceniza» se ponen de relieve dos aspectos de la devoción de Eliot: un arraigado sentido del pecado, la transgresión y la culpa que tiene su origen en la aversión ascética por la carne, y el anhelo de librarse de estos enredos terrenales. Esta actitud ascética es típica de la mística cristiana, aunque, como hemos visto, Eliot se mostraba contrario a suprimir la línea que separa la oración de la poesía, la postura que defendía el abate Bremond. Y también hemos visto la iracunda reacción de Eliot después de leer una reseña en la que se afirmaba que «Miércoles de ceniza» era un poema piadoso, pues, para él, era «la experiencia de un hombre en busca de Dios».

Para Eliot, el mundo y las tentaciones terrenales eran obstáculos en el camino hacia Dios. Stevens, sin embargo, pensaba que el mundo es una página en blanco en la cual la imaginación humana puede dibujar con libertad la imagen que desee, como explica en el Poema XXVI de «El hombre de la guitarra azul» por boca de los lectores:

No nos habléis de la magna poesía

de antorchas enhebrando los infiernos,

de equilibrios de luz abovedada.

No existe sombra alguna en nuestro sol,

el día es deseo y la es noche sueño.

No existe sombra alguna en ningún sitio.

La tierra nos parece roma y yerma.

No existe sombra alguna. La poesía,

música rebasando, suplirá

al cielo vacío y a sus himnos,

que nosotros en versos supliremos,

hasta en el parloteo de tu guitarra.

Los interlocutores parecen contradecirse a sí mismos, pues, si bien advierten al guitarrista que no elogie las ficciones poéticas, afirman, sin embargo, que la poesía «debe suplir al cielo vacío», una postura típica de Stevens. En la explicación de este poema que escribió Stevens para Hi Simons y que hemos citado antes, el poeta pasaba por alto esta aparente contradicción. La frase «de antorchas enhebrando los infiernos» es bastante insólita en la poesía de Stevens, pues es la única vez que se mencionan las antorchas en toda su obra. La imagen del infierno aparece en otras ocasiones. En «Mañana de domingo», cuando se le niega a la mujer «el áureo subterráneo… en donde los espíritus vuelven al hogar», el infierno es una sinécdoque que representa el agotamiento de la imaginación.

Para hacernos una idea de cómo era la idea del más allá –un concepto que Eliot se esforzaba por expresar fervientemente en «Miércoles de ceniza»– que defendía Stevens, debemos analizar las dos elegías que escribió, «El búho en el sarcófago» y «A un viejo filósofo en Roma». «El búho en el sarcófago», según le contó Stevens a Barbara Church, es una reflexión sobre la muerte que surgió a raíz de la desaparición de Henry Church, esposo de Barbara y amigo de Stevens, que falleció un Viernes Santo, el 4 de abril de 1947: «El número de octubre de Horizon está dedicado a la poesía estadounidense. Voy a publicar un poema, ‘El búho en el sarcófago’, unos versos que escribí después de la muerte del señor Church. Aunque no es un poema personal, había pensado incluir algún tipo de dedicatoria bajo el título, algo así como ‘Adiós, H. C.’, pero ya lo había terminado cuando los redactores de Horizon me pidieron que les enviara un poema, y, como no me resultaba fácil hablar contigo en ese momento, he omitido la dedicatoria» (5 de septiembre de 1947, Letters, p. 566).

Harold Bloom considera que «El búho en el sarcófago» «es un poema difícil de entender, incluso después de una lectura prolongada y comprensiva», y es «el menos accesible de los poemas importantes de Stevens» (Bloom, Wallace Stevens, p. 292). Pero, a pesar de la perplejidad de Bloom, creo que este poema explica en cierta medida lo que pensaba Stevens de la muerte.[245] El poeta ofrece una nueva imagen del infierno, un lugar iluminado con velas, no con antorchas, y poblado por tres personajes, dos de los cuales son hermanos: el «sueño» y «la paz después de la muerte»:

Y una tercera forma, la que dice

Adiós en la oscuridad, hablando suavemente allí

A aquéllos que no pueden decir adiós por sí mismos

Este último personaje, una figura femenina, es sin duda la viuda del difunto, en el caso de Henry Church, su esposa, Barbara. A este personaje se le asignan los atributos de una doliente:

Y aquélla que en la sílaba entre la vida

y la muerte grita con premura, con un destello de voz,

manteneos, manteneos, me he ido, ah, manteneos

como mi memoria…

Basándose en los versos posteriores, «es la madre de todos nosotros, / la madre terrena y la madre de los muertos» Bloom interpretaba que esta figura es un símbolo de «La madre». Es de suponer que Bloom pensaba en la madre de Edipo, pues hablaba a continuación del «romance familiar», un cliché freudiano (Bloom, pp. 282 y 292). La mayoría de los estudiosos que han comentado este

poema lo interpreta a la luz de la tesis de Bloom. Aunque en estos versos se presenta como un arquetipo femenino, es indudable que se trata de una referencia a Barbara Church. Me parece una exageración omitir por completo las alusiones a la esposa afligida, como hacen todos los comentaristas de Stevens.

Mientras que Eliot, a través de Dante, hablaba de «antorchas enhebrando los infiernos», el infierno de Stevens está poblado por ecos o reminiscencias del mundo. El poeta nos recuerda que «un día un hombre / caminaba vivo entre las formas del pensamiento», pero ahora que ha muerto, «una semejanza de la tierra, / que por parecido le tañía hasta la médula, / liberando una melodía abismal… un deslumbramiento de recuerdo y mirada». En términos generales, la idea que se expresa en estos versos es la misma que la de «Mañana de domingo», un poema escrito más de treinta años antes: «¡Ay, que luzcan allí nuestros colores, / la trama sedosa de nuestros atardeceres, / y suenen las cuerdas de insípidos laúdes!»

La vida eterna de Stevens se encuentra más próxima a la aniquilación del yo en el infierno que a la visión de Beatriz en el Paraíso que invoca Eliot. Stevens imagina que los difuntos disfrutan del Sueño, hermano de la paz:

Allí vio bien los pliegues en las alturas

del sueño, la blancura haciéndose menos,

como muchos ropajes en las masas inmóviles

Se nos dice que el Sueño se manifiesta a través «de la blancura que es el intelecto esencial, / un júbilo diamantino más allá del fuego, / que otorga su poder al ojo desencajado». Después de observar esta apoteosis budista o negativa, el difunto respira «hondamente la atmósfera profunda / del sueño, el aire realizado que da satisfacción». Estos versos se pueden interpretar como un intento por describir la monotonía del nirvana que se extiende más allá de la tumba, aunque en el caso de Stevens, el difunto conserva la conciencia, la conciencia de la nada, eso sí.

Después de experimentar esta especie de éxtasis místico, más cercano a la

devastación swedenborgiana que a la visión beatífica del cristianismo, el difunto se enfrenta ahora a la Paz, la hermana del Sueño. Esta confrontación implica que el difunto conserva la conciencia y el recuerdo del mundo que ha abandonado:

La paz allí, godolphin[246] y compañero, enajenado, enajenado,

Labrado en medio de ambos como un mástil de hojas,

El príncipe de escalofríos de sombra y luces de oropel,

Se alzó haciendo florecer el mundo.

Sólo podemos hacer conjeturas acerca del significado de la expresión «shiter-shade» (escalofríos de sombra). Seguramente Stevens se refiere a la sombra cambiante, parcial, de un árbol de hoja caduca, como el arce o el plátano, una interpretación que se basa en la expresión anterior, «mástil de hojas». Al afirmar que la paz es el príncipe de «escalofríos de sombra y luces de oropel», que «se alzó haciendo florecer el mundo», parece que el poeta hace referencia a una especie de Anima Mundi domeñada, a Adam Kadmon, el hombre primordial de la cábala, o quizá al Hombre Verde de la mitología nórdica, una suposición que parecen respaldar los versos posteriores:

La paz se alzó adornada con nuestra última sangre, última mente,

damasquinada con los originales del verde,

un millar de engendramientos del valiente ahora roto.[247]

Esto es esa figura estacionada en nuestro fin,

siempre con brillo, fatal, final, formada

de nuestras vidas para mantenernos en nuestra muerte,

para mirarnos en el estío de los cíclopes

bajo tierra, un rey como una vela junto a nuestro lecho

con una túnica que es nuestra gloria mientras él vigila.

(Collected Poems, pp. 434-435)

La Paz, por tanto, no es sólo el olvido que nos espera después de morir, sino las huellas que nuestra vida ha dejado en el mundo: «Siempre con brillo, fatal, final, formada / de nuestras vidas para mantenernos en nuestra muerte». Esta idea no se encuentra muy alejada de la que se expresa en los versos finales de «El emperador de los helados»:

Coged del tocador de madera de pino

al que le faltan los tres pomos de cristal,

la sábana en la que ella bordara unas palomas

y extendedla del todo para cubrir su rostro.

Quizás asomen algo sus callosos pies

para mostrar que está fría y enmudecida.

Dejad que la lámpara fije su rayo.

El único emperador es el emperador de los helados

La sábana que borda la mujer muerta es una versión más modesta de la «figura

estacionada en nuestro fin» que está «formada / de nuestras vidas para mantenernos en nuestra muerte».

En lugar de ser la fuente o el modelo de las múltiples manifestaciones del mundo mudable, como el Anima Mundi, el Adam Kadmon o el Hombre verde, la Paz es el producto de la imaginación humana, un compuesto formado por todas las imaginaciones de la humanidad. Y hay que señalar que Stevens emplea de nuevo la metáfora de la tela bordada, como la sábana de la mujer muerta «en la que ella bordara unas palomas», una imagen que recuerda al sastre de «El hombre de la guitarra azul»:

Generaciones de la imaginación apiladas

en la forma de sus zurcidos, de sus hebras,

en la textura que envuelve el milagro de su necesidad,

y las primeras flores por encima, un alfabeto

con el que deletrear la sagrada muerte y el fin,

una abeja para que se recuerde la felicidad.

Este giro particular posee un interés considerable, pues modula la tendencia «oceánica» o «inmanentista» que siempre ronda las fórmulas de Stevens, como les sucedía a la mayoría de los mandarines del siglo XIX, sobre todo a Emerson. La «bee for the remembering of happiness» [una abeja para que se recuerde la felicidad] es una alusión al fenómeno de las reuniones colectivas de la Nueva Inglaterra rural, conocidas como «bees», acontecimientos sociales en los que los vecinos unían sus esfuerzos para confeccionar edredones o para construir un granero.[248] En estas reuniones, uno no pierde su individualidad, sino que ésta queda sumergida en una empresa conjunta que oculta por completo las aportaciones individuales. Me parece una analogía maravillosa para describir la naturaleza colectiva de la cultura y la civilización, de las creencias y los ideales.

Es mucho más heimlich que la postura elitista –relacionada con ésta– que defendía Eliot en «La tradición y el talento individual»: «Nos damos cuenta de que, no sólo los mejores, sino los pasajes más individuales de su obra, suelen ser aquéllos en que los poetas muertos, sus antecesores, manifiestan su inmortalidad con más vigor». En la versión de Eliot, la naturaleza cooperativa de la imaginación de un individuo es una especie de cooptación de todo lo que ha sucedido antes que él. El heredero de la tradición, según Eliot, viaja a hombros de sus antecesores, o a su lado, en una especie de espléndida renovación de lo que sucedió antes. Ambos autores consideraban que la individualidad forma parte de una empresa colectiva, pero la analogía de la «bee» de Stevens oculta por completo al individuo, mientras que el heredero de la tradición de Eliot destaca respecto de sus predecesores.

En la siguiente sección, se afirma que la tercera forma, la femenina, es la que «dice adiós». Teniendo en cuenta que «ella» se encuentra «en los lindes del olvido», parece plausible identificar esta figura, como hemos hecho antes, con la viuda del difunto. Es una especie de antítesis de Beatriz, pues sigue viva a pesar de que su amado ha fallecido, mientras que en La divina comedia, la que muere es Beatriz y Dante conserva la vida. En cualquier caso, al igual que Beatriz, sigue siendo una presencia poderosa en el infierno, donde «se alzaba grande en sí misma no como un símbolo, / rápida y poderosa, una influencia más sentida que vista». Para terminar, Stevens declara lo siguiente: «Ésta es la mitología de la muerte moderna / y éstas, en sus apagamientos, monstruos de elegía, /… la mente, entre las criaturas que construye, / la gente, aquéllos junto a quienes vive y muere».

En una palabra, Stevens se aleja conscientemente de las imágenes literarias tradicionales de la vida después de la muerte, aunque incorpora alusiones y reminiscencias de estas imágenes. Eliot, por el contrario, aprovecha la descripción dantesca de la vida de ultratumba y la adapta a sus propias necesidades, que son muy distintas. Sería absurdo considerar que un enfoque es superior al otro, pero, en cualquier caso, merece la pena diferenciarlos. De acuerdo con Bloom, la tendencia dominante en los comentarios sobre «El búho en el sarcófago» consiste en adaptar la «mitología moderna» de Stevens a las mitologías antiguas y tradicionales (véase, sobre todo, Carroll, pp. 212-236). Es, por supuesto, prácticamente imposible evitar del todo los rasgos tradicionales. La mente humana no posee esa cualidad alotrópica. En cualquier caso, si Stevens hubiera conseguido ser absolutamente original, no podríamos entenderle.

En «A un viejo filósofo en Roma» Stevens se aleja aún más del infierno. Se trata de un homenaje a George Santayana, el profesor que le había animado a perseguir sus ambiciones poéticas en su época de estudiante en Harvard, aunque no habían vuelto a verse desde los tiempos de la universidad. Se publicó en el número de otoño de 1952 de la Hudson Review, integrado en la serie titulada «Eight Poems», y Stevens lo compuso poco antes de la muerte de Santayana, el 26 de septiembre de 1952.[249] En una carta que le escribió a Barbara Church el 29 de septiembre, Stevens expresaba su pesar por la pérdida de Santayana, pero no mencionaba este poema: «Me apena haberme enterado de la muerte de Santayana en Roma. Le conocí a fondo en Cambridge. A menudo me pedía que le visitara. Esto fue antes de que decidiera renunciar definitivamente a la poesía. Es difícil para un hombre que ha dedicado toda su vida al pensamiento cultivar la poesía. La razón (como la ley, que no es más que una forma de razón) es una dama celosa. Al parecer, ingresó en el convento en el que murió con más de sesenta años [sic], para descansar; probablemente, les dio los suficiente para que le cuidaran en cuerpo y alma» (Letters, pp. 761-762). Resulta extraño que Stevens pensara que Santayana, que murió a los ochenta y cinco años, fuera más joven que él, que tenía setenta y tres a la sazón. Quizá se negaba a aceptar su propia edad.

Mientras que en «El búho en el sarcófago» Stevens no intentaba imaginar la naturaleza del más allá, sino la experiencia de la muerte, en este poema nos habla de un hombre que se debate entre la vida y la muerte. Aunque Santayana, al igual que Stevens, era agnóstico, el poeta explota la circunstancia de que el filósofo pasara la última década de su vida en una clínica de reposo de Roma dirigida por monjas (no en un convento). Stevens nos presenta a un Santayana «en el umbral del cielo», que, sin embargo, en lugar mirar hacia arriba, mira hacia abajo, a «las figuras de la calle» que se convierten en «figuras del cielo, / el majestuoso movimiento / de unos hombres que van menguando en las distancias del espacio, / cantando con un tono cada vez más menguado». Esta «visión» se define gnómicamente como la «absolución ininteligible y un fin…». De modo que, como sucedía con Henry Church, el difunto abandona este mundo con pesar, o, al menos, con nostalgia, aunque Stevens incorpora en este poema la noción de absolución, es decir, de perdón, aunque no queda claro qué es lo que se perdona.

El poema regresa una y otra vez a las circunstancias mundanas, que desempeñan un papel análogo al del «tocador de madera de pino» de «El emperador de los helados» y proporcionan el contexto en el que el agonizante Santayana se

encuentra a sí mismo: «La cama, los libros, la silla, las monjas que se mueven, / la vela al evadir la vista». Y, sorprendentemente, declara que «éstas son / las fuentes de la felicidad en la forma de Roma, / forma en el interior de los antiguos círculos de formas». No se puede interpretar que la «forma de Roma» representa únicamente a la ciudad física, sino que alude también a la institución de la Iglesia católica, que, encarnada en las monjas, preside la muerte de Santayana, pues el poema prosigue:

Y éstas bajo la sombra de una forma

en una confusión sobre la cama y los libros, portento

sobre la silla, una transparencia que se mueve sobre las monjas,

una luz sobre la vela que contra el pábilo embiste

para sumarse a una excelencia suspendida en el aire, para escapar

del y fuego y sólo formar parte de aquello de lo que

el fuego es símbolo: lo celestial posible.

Sin embargo, el poeta se niega a mirar, salvo de un modo metafórico, más allá de lo mundano y lo cotidiano: la vela, la «transparencia que se mueve sobre las monjas» y la «excelencia suspendida» simbolizan «lo celestial posible»–todo lo que rodea a la «sombra de una forma» del filósofo moribundo que agoniza pero que todavía no ha muerto.

Teniendo en cuenta que Santayana estaba vivo cuando Stevens escribió el poema, el poeta nos presenta al filósofo a las puertas de la muerte, un umbral que todavía no ha cruzado:

Tu sestear en las honduras de la vigilia,

en la tibieza de tu cama, al borde de tu silla, vivo

y con todo viviendo en dos mundos, impenitente

con uno, y, con uno, sumo penitente,

impaciente por la grandeza que necesitas

en medio de tantísima desgracia;

Presumiblemente, Santayana impenitente en este mundo. Pero es un penitente del otro mundo, y, por tanto, necesita la «absolución ininteligible». Parece ser que el poema no habla del pecado ni de la transgresión, sino de la incapacidad de imaginar «la grandeza» que todos necesitamos cuando nos encontramos presos «en medio de tantísima desgracia».

No obstante, debemos buscar esa grandeza en la «desgracia» que ha heredado la carne:

y con todo encontrándola

tan sólo en la desgracia, el estro de la ruina,

profunda poesía de pobres y de muertos,

como en la última gota de la sangre más honda

cuando el corazón cae y ahí queda para que la vean,

hasta como la sangre de un imperio, podría ser,

para un ciudadano del cielo aunque aún de Roma.

Lo que se deduce de estos versos es que todos somos «ciudadanos del cielo», aun cuando los jóvenes y los que gozan de salud son menos conscientes de esa condición que los que agonizan, o que los poetas. Se dice que Santayana «habla de la pobreza», es decir, la «profunda poesía de pobres y de muertos». Pero, en realidad, no habla; es el entorno el que habla: la habitación y la ciudad afuera:

Van los sonidos entrando. Las construcciones vienen al recuerdo.

No cede nunca la vida de la ciudad, tampoco tú

llegas nunca a quererlo. Es parte de la vida de tu cuarto.

Y son sus cúpulas la arquitectura de tu cama.

Estos sonidos y vistas mundanos proporcionan la «grandeza total» que el cielo ofrecería si existiera un lugar o estado semejante. En lugar de ser transportado a otro lugar, es el lugar en el que Santayana está agonizando el que transforma el «inquisidor de estructuras»:

Es una especie de grandeza total al fin y al cabo,

con toda cosa visible agrandada y con todo

nada más que una cama, una silla y las monjas que se mueven,

el inmensísimo teatro, el porche de pilares,

el libro con la vela[250] en tu cuarto ambarino,

grandeza total de un edificio total,

por elección de un inquisidor de estructuras

para sí mismo.

Stevens también se detiene poco antes del umbral de la muerte en el poema:

Para sí mismo. Se para en este umbral,

como si el diseño de todas sus palabras toma forma

y fundamento del pensar y es realizado.

«Miércoles de ceniza», por supuesto, no es un poema sobre la muerte, sino sobre la conversión. No obstante, Eliot representa su conversión como una renuncia a la vida, a cualquier esperanza de alegría o placer, como si se encontrara en el lecho de muerte: «En este breve tránsito donde cruzan los sueños / el crepúsculo cruzado de sueños entre nacimiento y agonía». No alude en ningún momento a la Resurrección de la Pascua que otra persona podría haber citado para indicar el acceso a un nuevo mundo que da sentido a la fe recién conquistada. En lugar de ello, Eliot se concentra en la dificultad y el sufrimiento del camino que ha elegido, con un tono muy similar al de «Note on Poetry and Belief», el ensayo que hemos citado más arriba. De hecho, da la sensación de que en el cristianismo de Eliot no hay cabida para la Resurrección. Lo más cercano a esta noción es la aparición de Jesús ante los apóstoles camino de Emaús que se describe en La tierra baldía. En «Little Gidding», un poema en el que cabría esperar una alusión a la Resurrección, se nos habla del Pentecostés, la manifestación del Espíritu Santo siete semanas después de la Resurrección.

En la única alusión a la Resurrección que he encontrado en la prosa de Eliot, el poeta insiste en que la redención de Cristo no consiguió modificar la condición humana, en lugar de ensalzar la milagrosa transformación del mundo que los cristianos celebran en Semana Santa: «Pienso también en las palabras de Pascal,

que deben ser recordadas, quizá de un modo especial, incluso en el día de la Resurrección: ‘Cristo está en agonía hasta el fin del mundo’. Pues somos incapaces de abolir el pecado y el mal; pero sin duda podemos trabajar en favor de la justicia social en este mundo que prepara a más almas para que compartan no sólo aquí sino cuando tenga lugar la Resurrección» («Building up the Christian World, p. 502). En la carta que le escribió a su confesor, Stead, dos días después de Pascua (10 de abril de 1928), justo cuando acababa de publicar «Perch’ io non spero», tampoco encontramos ningún sentimiento de celebración: «La Semana Santa es un periodo de esperanza, pero es también momento en que uno desea recibir esperanzas… No espero hacer grandes progresos en el presente, sólo ‘mantener mi alma con vida’ gracias a la oración y a las devociones regulares. No sé si llegaré más allá… No sé si mi situación me excusa de llegar o no llegar más allá… Creo que nada puede ser demasiado ascético, demasiado violento, para mis propias necesidades» (Se cita en Kojecky, p. 157).

Aunque Eliot evitaba el tema de la Pascua y la Resurrección incluso después de convertirse, Stevens rechazaba directamente estas festividades cristianas tan señaladas. El 30 de abril de 1905, cuando todavía era un joven abogado soltero que vivía en Nueva York, reflexionaba sobre la Semana Santa en una entrada de su diario. El domingo anterior, había pasado las vacaciones de Semana Santa con la familia en Reading, para ver a su prometida y futura esposa, Elsie Moll. El domingo siguiente, le confesaba a su diario que sentía «un odio (¡inmenso e impreciso!) por las cosas como son; y este odio es el resultado de un desencanto bastante intenso». Stevens recordaba la misa de Pascua a la que había asistido la semana anterior, y dejaba constancia de su profunda desconexión en relación con la celebración de esta festividad: «El domingo pasado, en casa, tomé la comunión. La ¡Gloria in excelsis! es algo pasado de moda, sentimental, enfermo, gazmoño e ignorante» (Letters, p. 82).

Once años después, cuando ya trabajaba como abogado para la Hartford Indemnity Company, le escribió una carta a Elsie desde Miami el Domingo de Pascua. En esta ocasión, establecía un contraste irreverente entre las celebraciones paganas de la primavera y el austero ritual cristiano, aunque se abstenía de comparar la atención que prestan los cristianos a la muerte de Cristo con el erotismo de los ritos paganos primaverales: «No hay nada más necio que un cántico de Pascua. Es una perversión religiosa de la actividad que la primavera transmite a nuestra sangre. ¿Por qué un hombre que desea revolcarse en la hierba debe vestir sus mejores galas y escuchar a un coro? Sólo se puede

entender desde el punto de vista de los flagelantes» (Letters, p. 193). Es verdad que Stevens nunca habló de la doctrina de la Resurrección, pero parece lógico inferir que no le profesaba una admiración excesiva, una suposición que corrobora «Mañana de domingo», un poema que se publicó en Poetry en 1915, en el periodo que se extiende entre la entrada de su diario que acabamos de mencionar y la carta que le escribió a Elsie. En este poema, Stevens rechaza inequívocamente la Resurrección, cuando afirma: «La tumba en Palestina / no es pórtico de espíritus que se demoren / es tumba de Jesús, donde yació». Y, en otro pasaje posterior, profundiza en los rituales eróticos paganos que se había limitado a mencionar en la carta a Elsie: «Ágil y turbulento, un círculo de hombres /cantará entre la orgía de una mañana de verano / su borrascosa devoción al sol». Y adopta una actitud muy similar en «Una anciana cristiana pretenciosa» (1922): «Así, nuestra lujuria / sin redención posible, inmunda, consentida, / se convierte igualmente en sinuosas palmeras / cual saxofones curvos. Palmera por palmera, / retornamos, señora al lugar del comienzo».

No es de extrañar que Stevens rechazara la idea de la Resurrección; lo raro es que Eliot se mostrara tan cauto en relación con este dogma cristiano tan importante, sobre todo, si tenemos en cuenta que no tenía ningún reparo en aceptar la doctrina de la Encarnación. Sin duda es un dogma tan escandaloso para la sensibilidad moderna como la Resurrección, pero el poeta lo suscribe de un modo inequívoco en la Quinta parte de las «Dry Salvages»:

La insinuación adivinada apenas, el don

sólo a medias comprendido, es la Encarnación.

Resulta aquí posible la imposible

unión de esferas de existencia,

aquí pasado y porvenir

son conquistados y reconciliados, [.]

En la introducción que escribió para la edición de los Pensamientos de Pascal de

la editorial Everyman en esta misma época (1931), Eliot argumentaba que la doctrina de la Encarnación le era necesaria. «El pensador cristiano», señalaba, «encuentra que el mundo es despreciable… y… en virtud de lo que Newman define como unas razones 'poderosas y concurrentes', se encuentra inexorablemente comprometido con el dogma de la Encarnación. Para el incrédulo, este método es falso y perverso: pues el incrédulo, por regla general, no encuentra tantos problemas a la hora de explicarse el mundo, ni le aflige tanto el desorden del mundo; y tampoco se preocupa por lo que podríamos definir en términos modernos como 'preservar los valores'» (Selected Essays, p. 408).

Por tanto, la doctrina de la Encarnación –es decir, la que afirma que Cristo se entrega al mundo para redimir al hombre– era un elemento fundamental de la fe de Eliot. Si se necesitan más pruebas, basta con acercarse a los poemas de Ariel que celebran la Encarnación. No hay ningún poema de Pascua en la obra de Eliot, quizá, porque, como he explicado antes, consideraba que la humanidad se encontraba todavía en el tiempo intermedio, en el periodo que se extiende entra la muerte de Cristo y su Regreso. La doctrina de la Resurrección –la que afirma que el mundo se redime– ofende al sentido común, así como a la razón científica, a la luz del estado manifiestamente irredento de la humanidad.

Stevens se sentía atraído por el mito de la vida de Jesús, pero parece ser que siempre consideró que no era más que un mito, al menos en su vida adulta. En una carta que le envió a Elsie en mayo de 1909, le hablaba del estado de ánimo que le había provocado una visita a la St John's Chapel de Nueva York y la lectura de una biografía de Jesús «anoche, en la biblioteca». Stevens no explicaba a qué obra se refería en concreto, pero es muy probable que se tratara de la Vida de Jesús de Renan, en la que, en lugar de presentar a Jesucristo como la encarnación de Dios, se insiste en la dimensión humana del personaje y se desacreditan los milagros que se Le suelen atribuir.[251] En cualquier caso, después de leer el libro en cuestión, decidió visitar la iglesia «para ver qué símbolos de esa vida podía encontrar». Para su desilusión, en la iglesia sólo había una cruz de oro. Stevens comparaba esta desnudez con la abundancia de las iglesias medievales, «construidas por hombres que sentían el milagro de la vida y la muerte de Jesús: templos atestados de imágenes sagradas, del aire del amor y la santidad, tabernáculos santificados por el culto de la noble profundidad de los hombres familiarizados con Getsemaní, con Jerusalén». Stevens atribuía la decadencia de la Iglesia a esta circunstancia.

Absorto aún en sus reflexiones sobre Cristo y el cristianismo, Stevens seguía

hablando del libro sobre Jesús que había leído en la biblioteca. «Le ayuda a uno a distinguir el ideal de Dios. Hasta ahora, no me había dado cuenta de que Dios y Jesús son diferentes. La cuestión se amplía más allá de la comprensión. La gente pone en duda la existencia de Jesús, o por lo menos, los incidentes de su vida, como la Ascensión a los cielos después de su muerte, pongamos por caso. Pero no comprendo por qué niegan a Dios. Creo que todo el mundo admite que existe, de una u otra manera. Es un pensamiento que hace que el mundo sea más agradable, aun cuando Dios no sea más que el misterio de la vida» (Letters, pp. 139-140. Cursiva añadida). Aunque Stevens no mencionaba la Resurrección entre los incidentes de la vida de Jesús que se suelen cuestionar, es evidente que en esta carta quería dejar constancia de un momento importante en su vida espiritual. Se había dado cuenta de que renunciar al cristianismo –algo que, al parece ser, había hecho algunos años antes– no exigía renunciar a Dios, «aun cuando Dios no sea más que el misterio de la vida». La palabra clave es «misterio». Aunque en 1909 Stevens podía tener la certeza razonable de que la mayoría de las creencias de la cultura occidental eran falsas, no podía asegurar que ya no quedaran verdades por descubrir. Stevens se conformaba con definir esas «verdades desconocidas» como «misterios», aunque no es un término que utilizara con frecuencia. Era su contrario, las «ficciones», lo que le interesaba, lo que le ayudaba a no caer en el «intrigante abismo».

La postura de Eliot era muy diferente. Dejando de lado la cuestión de sus propias creencias, pensaba que la civilización occidental estaba tan imbuida de los valores cristianos que no podía sobrevivir a su extinción. Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, intentó articular sus ideas sobre la cultura y la civilización en el ensayo Notas para la definición de la cultura. Eliot dedicó varios años a escribir esas «notas». Los primeros fragmentos aparecieron en enero y febrero de 1943, y los últimos en octubre de 1945, siempre en la New English Review. Eliot presentaba esta obra como un esfuerzo por definir la «cultura». Curiosamente, de acuerdo con las ideas que había expresado Julien Benda en 1914, Eliot pensaba que la cultura europea se encontraba todavía en estado de decadencia: «Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que nuestra época es una época de decadencia; que la calidad de la cultura es inferior que hace cincuenta años» (p. 19).

El propósito declarado de Eliot era articular la relación que existe entre la cultura y la religión, pero su temor era que se trataba de una relación tan sutil que desafiaba la comprensión: «El análisis de la cultura y la religión que he intentado bosquejar es tan difícil que creo que sólo soy capaz de vislumbrarlo, y que no

comprendo todas sus implicaciones» (p. 30). Por supuesto que, para la mayoría de los observadores, que pensaban, de acuerdo con Matthew Arnold, que la religión no era más que un aspecto de la cultura, esta relación no era tan difícil de entender. Eliot desdeñaba esta interpretación, pues consideraba que era «superficial» (p. 28). Pero reconocía que «el tipo de identidad entre religión y cultura que podemos observar en los pueblos poco desarrollados» no era posible en las sociedades avanzadas, no sólo por la sofisticación de los pueblos civilizados, sino también porque «creer en una religión desarrollada es mucho más difícil» (p. 67).[252] En una charla que emitió la radio alemana en 1948, un texto que añadió a modo de apéndice a los artículos de la New English Review incluidos en las Notas, Eliot expresaba su postura de un modo más directo, y afirmaba que no creía «que la cultura europea pueda sobrevivir a la desaparición total de la fe cristiana… Si desaparece el cristianismo, desaparecerá la cultura. Entonces, tendríamos que comenzar de nuevo, con mucho esfuerzo, pues no se puede inventar una cultura nueva» (p. 122).

Aunque Eliot expresó todos estos puntos de vista durante y poco después de la guerra más destructiva de la historia de la humanidad, un conflicto que estuvo a punto de acabar con lo que él consideraba la civilización occidental, no aludía a la guerra en ningún momento. Pensando, quizá, que el público alemán había sobrevivido a un régimen que había echado por la borda la civilización occidental, repetía la misma idea al final de la charla: «La unidad del mundo occidental se basa en su herencia, en la herencia del cristianismo y de las civilizaciones antiguas de Grecia, Roma e Israel, a partir de las cuales, después de dos mil años de cristianismo, podemos trazar nuestro linaje… Si derrochamos o desperdiciamos nuestro patrimonio cultural común, la organización y los planes de las mentes más ingeniosas no podrán ayudarnos, ni hermanarnos» (p. 123).

Eliot analizaba de forma obsesiva el papel que debían desempeñar la religión y la poesía en la sociedad, un papel que, a su juicio, era esencial para conservar la vida civilizada. Stevens, quizá en parte porque vivía en el seguro reducto de América del Norte, se consideraba poeta, y por tanto no se preocupaba por la vida de la sociedad. Su tarea consistía en cantar, y en cantar para sustituir el vacío que había dejado la pérdida de la fe en las fábulas que creaba la civilización europea: «La teoría de la poesía es la vida de la poesía. El cristianismo es una cultura agotada» («Adagio», Opus Posthumous, p. 202).

225Process and Reality, p. 7, The Gifford Lectures, Universidad de Edimburgo, 1927-1928. Whitehead escribió los Principia Mathematica en colaboración con Russell. Sin embargo, a diferencia de Russell, Whitehead rechazaba el humanismo, e intentó reconciliar su obra con la filosofía y la religión de un modo con el que Stevens sin duda habría simpatizado de haberlo conocido, si bien en el siguiente pasaje el poeta habría sustituido el término «poesía» por «religión»: «La religión debería establecer una relación entre la generalidad racional de la filosofía y las emociones y propósitos que se desprenden de la existencia en una sociedad y en una época determinadas, y que están condicionadas por unos antecedentes particulares. La religión es la transformación de las ideas generales en pensamientos particulares, emociones particulares y propósitos particulares; su finalidad es extender el interés individual más allá de su particularidad contraproducente» (p. 15).

226Por supuesto que Auden, como la mayoría de los poetas de su generación, simpatizó con el comunismo en su juventud. Pero los «activistas» de su generación pensaban que las artes sólo podían reformar la cultura y la sociedad si se subordinaban a los movimientos políticos, es decir, si actuaban como medios propagandísticos.

227Aunque Ricks desarrolla la tesis de Kenner y, a partir de un análisis del adjetivo «entre» afirma que «[en «Miércoles de ceniza»] cada nombre, cada verbo y cada adjetivo tiene dos sentidos» (Eliot and Prejudice, pp. 211-214), no alude al estado «intermedio» que representa el periodo temporal que se extiende entre la muerte y la resurrección de Cristo, el momento que inmortaliza la Cuaresma.

228«Poet and Saint», Dial, 82, mayo de 1927, p. 124.

229«The Devotional Poets of the Seventeenth Century: Donne, Herbert, Crashaw», Listener, 2, 26 de marzo de 1930, p. 552, n° 1 y 2. Programa radiofónico 21, emitido en marzo de 1930.

230«Studies in Sanctity: 8 George Herbert», Spectator, 148, 12 de marzo de 1932, p. 361.

231En este punto, Eliot había cambiado de opinión radicalmente en relación con lo que había expresado en «Religion and Literature», que se publicó por primera vez en The Faith That Illuminates, Demant, 1935. Distingue ahí tres tipos de

«literatura religiosa» en primer lugar se encuentra la literatura de tema religioso: la Biblia y las obras de teología. En segundo lugar, la literatura piadosa, que Eliot reconocía que era un género menor, y mencionaba a Vaughan, Southwell, Herbert y Hopkins (Kermode, Selected Prose, pp. 98-99).

232Stevens descartó seis de los poemas publicados en Poetry cuando publicó el poema en forma de libro. Aparecen en Opus Posthumous, pp. 101-104. Algunos de ellos (IX, X y XI en OP), son versiones rechazadas de poemas que sí se conservaron, y otros son sencillamente poemas descartados.

233William Wordsworth, «Preface to the second edition of Lyrical Ballads», en Poetical Works of Wordsworth, ed. Ernest de Selincourt, Oxford, Oxford University Press, 1936, p. 734.

234Cuando le preguntaban en qué creía, Stevens siempre restaba importancia a la fuente de sus creencias. Por ejemplo, en una carta que escribió en respuesta a Bernard Herringman el 21 de julio de 1953, se negaba a hablar de sus creencias religiosas: «Me temo que esperas una explicación monumental sobre mis creencias religiosas. Pero me limitaré a despachar tu pregunta diciendo que soy un presbiteriano acartonado, y no daré más detalles, pues mis actividades no son de carácter religioso». En lo que respecta a su relación con el romanticismo inglés, se declaraba independiente: «Aunque, por supuesto, desciendo del pasado, se trata de un pasado personal, no de algo llamado Coleridge, Wordsworth, etc. Ninguno de esos poetas ha ejercido una influencia especial en mí. Mi complejo de realidad-imaginación es totalmente personal, aunque lo vea reflejado en otros» (Letters, p. 792).

Dicho esto, la influencia de George Santayana no se debe descartar del todo. Lentricchia, por ejemplo, afirma que Stevens «había leído Interpretaciones de poesía y religión [de Santayana], una obra que le conmovió profundamente y que tuvo presente toda su vida» (Modernist Quartet, p. 4). Tampoco podemos despreciar la influencia de la estética romántica, a la que ningún poeta del siglo XX podía escapar.

235Aparte de los comentaristas que se sintieron atraídos por Eliot a raíz de su conversión a la religión anglicana, la mayoría de los estudiosos que han analizado «Miércoles de ceniza» suelen pasar por alto la dimensión religiosa de esta obra, y prefieren interpretarla a la luz de otras inquietudes contemporáneas más profanas. En el análisis que lleva a cabo Christopher Ricks en T. S. Eliot

and Prejudice, afirma que esta obra «se aparta del pesado entumecimiento de los hombres huecos, adictos a su vacuidad» y aspira a «el vacío espiritual que puede llegar con elegancia a manifestarse en la vida espiritual» (p. 228), pero la idea fundamental de este análisis es la «animosidad» por el mundo que sentía Eliot.

Louis L. Martz, en una admirable lectura del poema que presta atención incluso a las alusiones bíblicas y litúrgicas que sirven de contexto a esta obra, insiste en la importancia de la situación matrimonial de Eliot. Martz señala que la edición de 1930 estaba dedicada a su esposa. Se trata, en su opinión, de «una dedicatoria que confiere un patetismo a la conocida influencia del lamento de Cavalcanti por el exilio que le mantiene separado de su amada» (Martz en Cowan, p. 189). En la página siguiente, Martz desarrolla esta idea: «Uno podría preguntarse por qué Eliot, recién convertido al anglicanismo, recuerda con tanta insistencia en el poema la liturgia católica en lugar de aludir al Libro de Oración Común. Pero esta elección no se basa en un factor eclesiástico: es una decisión temática y poética, que debe interpretarse a la luz del decoro literario de la lírica de Cavalcanti, Dante y Petrarca» (p. 190). Aunque la argumentación de Martz en relación con la relevancia de Vivien es muy convincente, sigo pensando que «Miércoles de ceniza» es en esencia una reflexión sobre su conversión. Es indudable que la conversión agravó las tensiones que ya se habían puesto de manifiesto en su relación, y que esas tensiones se reflejan en el poema, como observa Martz. Pero Eliot no se esfuerza por disimular que el tema del poema es la lucha por la fe.

236Trece años después de escribir esta carta a Hi Simons, Stevens le explicaba el poema en unos términos totalmente distintos a Poggioli, su traductor italiano, que no es insólita en este autor: «El mar que fue es sencillamente un mar negativo. El reino de lo que ha sido, sin interés ni provocación» (25 de julio de 1953, Letters, p. 783).

237La alusión a la calabaza es bastante oscura, pero el siguiente pasaje del Libro de Jonás, puede que nos ayude a entenderla. Dios ha enviado a Jonás a Nínive para que predique a los ciudadanos y denuncie las maldades que cometen. Los habitantes de Nínive se reforman, y Dios los perdona, para gran enfado de Jonás:

Salióse Jonás de la ciudad y se sentó al lado oriental de ésta, y, haciendo un chozo, metióse en él, a la sombra, hasta ver lo que era de la ciudad. Dispuso Yavé, Dios, una calabacera, que creció hasta por encima de Jonás, y haciendo sombra sobre su cabeza, le defendía del calor. Jonás se alegró mucho por la

calabacera, pero dispuso Dios un gusano que a la mañana siguiente atacó a la calabacera, y ésta se secó. Al salir el sol mandó Dios un recio viento solano, y el sol hirió en la cabeza a Jonás, que, angustiado, se deseaba la muerte, diciendo: ¡Mejor sería para mí morir que vivir! Entonces dijo Yavé a Jonás: ¿Te parece bien enojarte por la calabacera? Y él respondió: Sí; me parece bien enojarme hasta la muerte. Yavé le dijo: Tú tienes lástima de la calabacera, en la cual no trabajaste por hacerla crecer, que en el espacio de una noche nació y en el de otra noche pereció, ¿y no voy a tener yo piedad de Nínive, la gran ciudad, donde hay más de ciento veinte mil hombres que no distinguen su mano derecha de la izquierda, y, además, numerosos animales?

El mensaje de esta historia es que el perdón es un principio mejor que la venganza. Si Eliot tenía en mente este pasaje, «el fruto de la calabaza» podía ser un símbolo de la humildad y el perdón. Pero es imposible saber si esto es lo que el poeta quería decir.

238En la entrada correspondiente a «espíritu» de la Enciclopedia católica, se puede leer: «En teología, esta palabra tiene distintas acepciones. En el Nuevo Testamento, alude en ocasiones al alma del hombre (en general a lo más elevado del hombre, por ejemplo, en la expresión «el espíritu es fuerte»); otras veces, hace referencia al acto sobrenatural de Dios en el hombre; otras, al Espíritu Santo («El Espíritu de verdad que el mundo no puede recibir»). Este término se emplea para aludir a la vida sobrenatural de la gracia en la explicación del lenguaje de San Pablo acerca del hombre espiritual y el hombre carnal, y en su enumeración de los tres elementos: espíritu, alma y cuerpo, que dio lugar al error de la tricotomía (Tesalonicenses, 5: 23; Efesios, 4: 23).

239En el poema de 1918 «Suspiros de inmortalidad», Eliot también invoca por separado al hueso y a la médula. Pero no se invoca a ningún otro elemento espiritual o mental. Al hablar de Donne, «otro» poseído por la muerte como Webster, afirmaba: Conocía la angustia del tuétano / la calentura del esqueleto; / Ningún contacto posible con la carne / aliviaba la fiebre del hueso.

Después de una pausa que se indica mediante unos puntos suspensivos, Eliot compara la tentación de los placeres de la carne con la angustia de la introspección: Grishkin es simpática: sus ojos rusos / están subrayados para más énfasis: / Sin corsé, su amistoso busto / da promesa de dicha pneumática

240Christopher Ricks fue el primero en advertir estas correcciones. Ricks

considera que Eliot suprimió estos versos para no parecer demasiado intolerante: «No es que esta canción necesitara renunciar a la tensión, sino que la tensión que necesitaba era la de la distancia, no la de la aversión. ¿Por qué los versos 'mancillada y venerada' o 'de pétalos comidos por los gusanos' no encajan en «Miércoles de ceniza»? 'En una sociedad como la nuestra, comida por los gusanos del liberalismo, lo único que puede hacer una persona de fuertes convicciones es afirmar un punto de vista y punto' [After Strange Gods, p. 13.], pero en «Miércoles de ceniza», un poema que no se preocupa por la sociedad, y menos aún por una sociedad 'como la nuestra', un verso como 'de pétalos comidos por los gusanos' parecería comido por los gusanos de la intolerancia, de la animosidad» (Eliot and Prejudice, p. 228).

241Su amigo Ezra Pound, que no era tan modesto, sí tenía planeado escribir una «epopeya», Los Cantos, que pretendía ser un equivalente moderno del viaje de Dante entre los muertos y de su ascenso al paraíso. Pero no llegó a concluir este proyecto antes de su muerte. El Paradiso de Pound no tenía más de unos cuantos, según el texto.

242Eliot citaba el comentario que le había ofendido: «En un ensayo de gran interés publicado el 25 de julio de 1925 en The Criterion, el señor I.A. Richards me hizo el honor de citar uno de mis poemas como ejemplo de una de sus teorías. En una nota a pie de página, este autor observaba que 'al establecer una separación radical entre su poesía y todas las creencias, sin que la poesía se debilite, ha hecho algo que de lo contrario no habría pasado de ser mera posibilidad especulativa'» (p. 15).

243Eliot acabó superando su prejuicio unitario contra la noción de gracia, aunque no está claro que pensara que se le había otorgado a él. En «Christianity and Communism» (16 de marzo de 1932), el primer artículo de la serie «The Modern Dilemma» que se publicó en Listener, se declaraba «ortodoxo», aunque matizaba que se trataba de una ortodoxia imperfecta, insinuando que no había recibido la «infusión» de la gracia divina: «Todo lo que afirmo, lo afirmo desde el punto de vista del cristianismo ortodoxo. Al menos, esto es lo que me he propuesto. Pues la herejía, que consiste en hacer hincapié en un aspecto del misterio en detrimento de otro aspecto, es una tendencia natural de la razón; la ortodoxia absoluta es, a menos que uno haya recibido la infusión excepcional de la gracia, casi imposible para la fragilidad del ser humano en cualquier momento de su vida; por este motivo, entre otros, es necesaria la Iglesia» (p. 382).

Por supuesto que confiar en esa «infusión» implicaría admitir la doctrina luterana de la salvación a través de la fe, únicamente, una doctrina que permite prescindir de la Iglesia.

244Puede que esta expresión sea una alusión a lo que afirma Emerson en «Self-Reliance», «Una institución es la sombra alargada de un sólo hombre… y la historia de la humanidad se puede reducir a la biografía de un puñado de personas resueltas y honestas» (Selections from Ralph Waldo Emerson, ed. Stephen E. Whicher, Boston, Houghton Mifflin, 1957, pp. 154-155).

De ser así, sería bastante instructivo comparar estos versos con la irónica alusión a este mismo pasaje que aparece en «Sweeney Erectus»: (La sombra alargada de un hombre / es historia, dijo Emerson / que no había visto la silueta / de Sweeney despatarrado al sol).

Eliot, antes de abrazar la fe anglicana, hacía hincapié en la bestialidad de la humanidad en los poemas de Sweeney. Stevens ensalzaba algo más cercano a la divinidad del hombre, al menos la capacidad humana para tomar conciencia de las maravillas de la creación, de las cosas como son.

245Frank Dogget utiliza «El búho en el sarcófago» para acotar el tema que aborda en Stevens' Poetry of Thought (pp. 11-12). A Doggett no le interesa analizar la idea de vida de ultratumba que se presenta en el poema, sino ilustrar su propia teoría, que afirma que la «tesis» que subyace al poema es que «la mente crea formas y personificaciones, que humaniza la realidad para poder vivir según sus propios términos» (p. 11).

Para Josehp Riddell, «'El búho en el sarcófago' es una parábola de la lucha de la mente con su propia naturaleza, un ejercicio contemplativo que confirma la existencia de la imaginación mitológica y se burla de ella, y de las imágenes que inventa para retardar la mortalidad» (The Clairvoyant Eye, p. 240). Riddell pasa por alto la naturaleza elegiaca del poema, un rasgo que Doggett sí advierte. Ninguno de los dos parece excesivamente interesado en describir la naturaleza del más allá; sólo intentan dejar constancia de su irrealidad imaginaria. Ambos ignoran la relación del poema con la muerte de Henry Church, sin duda porque la correspondencia de Stevens se publicó después de que realizaran sus investigaciones.

Los comentarios posteriores del poema se basan en la interpretación de Bloom

(Bloom, pp. 281-292). La mayoría de estos autores dejan constancia de la relación del poema con la muerte de Henry Church. Joan Melville estudia este vínculo en «Inventions of Farewell». Melville aborda la naturaleza del mundo de ultratumba que es describe en el poema, pero su lectura y la mía son divergentes. A ella le interesa sobre todo situar el retrato del más allá que ofrece Stevens dentro de la tradición del cristianismo y del romanticismo europeos. C. Roland Wagner también examina a fondo la relación del poema con la muerte de Church en el artículo «Wallace Stevens: The Concealed Self» (1988). El resto de comentarios recientes sobre el poema suelen interpretarlo desde una perspectiva freudiana (Wagner) o junguiana. En este sentido, uno de los estudios más extensos es Wallace Stevens' Supreme Fiction de Joseph Carroll (pp. 214-236). De acuerdo con Bloom, Carroll identifica a la figura femenina con la madre, y considera asímismo que se trata de «uno de los poemas más complejos y difíciles de Stevens» (p. 214).

246La palabra «godolphin», no aparece en el Oxford English Dictionary. Algunos comentaristas ignoran que se trata del nombre del protagonista de la novela Godolphin que Bulwer-Lytton escribió en 1833. En el prólogo de esta novela, se describe al protagonista como «el hombre de temperamento poético que se encuentra fuera de lugar entre los ociosos y afanosos actores del mundo», una caracterización bastante apropiada como alegoría de la paz. Sin embargo, no he encontrado en la obra de Stevens ninguna alusión a esta novela ni a su autor.

247Da la sensación de que «bold» (valiente) es una errata, pues tiene más sentido que el poeta utilice la palabra «mold» (molde). Sin embargo, en la Collected Poetry and Prose editada por Kermode también aparece «bold». No entiendo el significado de la expresión «valiente ahora roto» en este contexto. Sin embargo, «moho roto» encaja a la perfección.

248En ninguno de los comentarios que he leído se menciona esta analogía.

249En «Pre-Elegiac Affirmations in 'To an Old Philosopher in Rome'», Lea Baechler señala que Stevens se inspiró en la crónica de la visita que le hizo a Santayana Edmund Wilson. La crónica apareció en el número de abril de 1946 de The New Yorker. A pesar de la fecha de esa crónica, Baechler presupone –una presuposición que comparto– que el poema fue escrito poco antes de la muerte de Santayana.

Como la mayoría de los comentaristas, Baechler afirma que el hospital dirigido

por monjas donde se encontraba Santayana era un «convento». El perspicaz ensayo de Baechler se centra en establecer la relevancia de la crónica de Wilson y la relación entre Stevens y Santayana, pero no interpreta el poema como una reflexión sobre la muerte.

250Sin duda la expresión «el libro con la vela» es una alusión deliberada a la campana, el libro y la vela que se utilizan en el rito de la extremaunción. Sin embargo, aunque murió en un hospital católico, Santayana no recibió la extremaunción (McCormick, p. 504).

251La obra de Renan es sin duda la más célebre. Aunque se publicó por primera vez en 1867, tuvo muchas ediciones. Es probable que en la biblioteca se encontrara la traducción inglesa publicada por la editorial Matthiesen and Co. en 1901, realizada a partir de la decimotercera edición. El siguiente párrafo del prólogo nos da una idea del tono general de la obra:

En la base de toda discusión sobre semejantes materias se encuentra siempre la cuestión de lo sobrenatural. Si el milagro y la inspiración de ciertos libros son cosas reales, nuestro método es detestable. Si el milagro y la inspiración de los libros son creencias sin ninguna base real, nuestro método es el bueno. Ahora bien, la cuestión de lo sobrenatural está resuelta para nosotros con entera incertidumbre, por la única razón de que no se puede creer en una cosa de la que el mundo no ofrece ningún indicio experimental. No creemos en los milagros, como no creemos en los aparecidos, en el diablo, en la brujería ni en la astrología. ¿Es preciso refutar, paso a paso, los largos razonamientos de la astrología para negar que los astros influyen en los acontecimientos humanos? No. Es suficiente la experiencia, enteramente negativa, pero tan demostrativa como la mejor prueba directa de que nunca se ha comprobado tal influencia (p. XIV).

252Notas para la definición de la cultura es otra de las obras de Eliot que ha suscitado muchos comentarios hostiles por su visión política elitista y retrógrada. Estoy de acuerdo con la defensa de sus ideas políticas que ofrece David Chinitz en T. S. Eliot and the Cultural Divide: «Aunque la solución cultural que ofrece Eliot en Notes –en esencia, la defensa de los vestigios de una estructura de clases que, a su juicio, estaba en decadencia– no es nada atractiva, pienso que su postura era menos tramposa que lo que afirman algunos críticos recientes, que consideran que el interés de Eliot por la ‘cultura’ era una excusa para adoptar una postura política conservadora. Se podría afirmar, basándonos en unos

argumentos aún más válidos, que este interés por la cultura, oportuno o inoportuno, es precisamente el rasgo que permite entender en gran medida la postura política de Eliot. En cualquier caso, no se puede decir que afligirse por la pérdida de diferencias subculturales en un momento de convergencia económica y social sea un monopolio exclusivo de la derecha» (p. 171).

Conclusión

En un principio, lo que me animó a emprender un estudio comparado de Wallace Stevens y T. S. Eliot fue la circunstancia de que dos hombres con una formación similar y un éxito comparable en el ámbito de las letras evitaron cualquier tipo de contacto e incluso se abstuvieron de hacer comentarios sobre su obra y su obra y sus logros mutuos. Teniendo en cuenta la considerable fama que alcanzaron estos dos poetas, esta actitud tenía que ser deliberada y, por tanto, había una motivación oculta que se podía desentrañar.

El origen de esta actitud es la divergencia en la solución que ambos ofrecieron al dilema moderno, un dilema que se puede formular en estos términos: cómo escribir poesía después de la «muerte de Dios». «La muerte de un dios es la muerte de todos», declaraba Stevens en Notas para una ficción suprema. En ese poema, como en tantos otros, Stevens articulaba su solución al dilema. La alternativa a Dios es la recreación recurrente de la «primera idea» por parte del poeta:

El poema renueva la vida para que compartamos,

por un momento, la primera idea… Satisface

la creencia en un comienzo inmaculado

y nos envía, alados con un deseo inconsciente,

hacia un fin inmaculado. Nos movemos entre estos puntos:

(Puntos suspensivos en el original, III, vv. 43-47)

En este poema, como en otros, Stevens insistía en que «la primera idea no era

nuestra» (IV v. 64); pertenece al mundo, al universo del que formamos parte:

De aquí surge el poema: de que vivimos en un lugar

que no es nuestro y, más aún, no somos nosotros

y es duro, a pesar de los días majestuosos.

Somos los imitadores.

(IV, vv. 76-79)

En las tres últimas secciones de Notas para una ficción suprema, Stevens introduce el personaje de MacCullough, «hombre superior», el avatar de un dios que no existe, pero que, no obstante, no es un mero individuo. Puede que la explicación de este poema que escribió para Hi Simons sea más clara que el propio poema. En cualquier caso, es una buena síntesis de su desencanto con el humanismo: «La idea esencial de este poema es que MacCullough es MacCullough; MacCullough es un nombre cualquiera, un hombre cualquiera. El problema del humanismo es que el hombre en cuanto Dios sigue siendo un hombre, pero hay una prolongación del hombre, un ser inferior, el de la ficción, que puede ser más que el humano humano, un hombre compuesto. Nos damos cuenta de que lo hemos reconocido cuando notamos que este ser inferior se abalanza sobre nosotros» (12 de enero de 1943, pp. 433-436).

Es indudable que Stevens se enreda cuando intenta abandonar la creencia en lo sobrenatural conservando la sensación de santidad, el fundamento de la religión. Sus detractores desprecian esas contorsiones, pues consideran que son una auténtica confusión o una especie de fanfarronada que consiste en afectar profundidad donde sólo hay confusión. Como he señalado en la introducción, en los estudios más recientes de la obra de Stevens se suele ensalzar esa confusión aparente, pues se considera una celebración de lo «misterioso», es decir, de ese

aspecto de la actividad cognitiva humana que está libre de las restricciones del «logocentrismo» (El discurso «no logocéntrico» no tiene que someterse a las fastidiosas reglas de la «coherencia lógica»).

He demostrado que Stevens no sólo abordó con pasión el dilema de la muerte de Dios, sino también con inteligencia. Su solución, por su sutileza, su complejidad y su «dificultad», es compatible con la corriente principal de la tradición filosófica occidental, la de la filosofía analítica, e incompatible con la así llamada tradición filosófica «continental» de Hegel, Nietzsche y Heidegger que defendía Derrida. Los principales exponentes de la filosofía analítica –C.S. Peirce, Alfred North Whitehead, Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein– admiten, al igual que Stevens, que las visiones humanas del mundo y de su funcionamiento son «ficciones», en el sentido de que son creaciones humanas. Pero, al mismo tiempo, afirman que poseen valor de verdad, aunque se trata de una verdad aproximada y sujeta a revisión.

Por supuesto que Stevens no escribía poesía para proporcionar un sistema de creencias análogo a la física cuántica o al culto New Age a la diosa Gea. A diferencia de William Blake, W.B. Yeats o James Merrill, su intención no era ofrecer una fe a sus lectores. En lugar de ello, celebraba la capacidad universal de los humanos de creer. Para la comunidad académica es una postura difícil de aceptar. Prefiere suscribir la tesis posmoderna que afirma que las artes –y, en realidad, también las ciencias– no son más que juegos. De acuerdo con esta teoría, no es necesario fingir que las obras de arte tienen sentido o transmiten conocimientos, y es un error intentar comprender un poema; lo que hay que hacer cuando uno contempla una obra de arte es celebrar su naturaleza «misteriosa», es decir, su ininteligibilidad. Es evidente que Stevens, que tanto se esforzó por explicar su poesía, no habría estado de acuerdo con este anarquismo hermenéutico.

Stevens evitaba los sistemas de creencias alternativos como una respuesta deliberada y concienzuda a la muerte de Dios. Al igual que Eliot, rechazaba los sistemas de creencias dominantes de su época: el humanismo y el marxismo. El marxismo es determinista y el humanismo afirma que los humanos gozan de autonomía intelectual y conductual, y, por tanto, son incompatibles, pero ambas teorías se basan en un ateísmo radical, y muchos intelectuales se las arreglaron para compaginarlas. El humanismo ateo encaja mejor con el capitalismo, y se puede considerar que la combinación de estas dos teorías es la ideología dominante de las democracias occidentales. Sin embargo, a diferencia del

capitalismo, el humanismo es incompatible con la monarquía, la religión y el fascismo / nazismo, pues todas estas teorías implican cierta aceptación de lo irracional.

Y es aquí donde las cosas se complican, pues la poesía y, de hecho, el arte en general, también implica cierta aceptación de lo irracional. No me refiero únicamente al contenido sobrenatural o nouménico que históricamente ha servido de estímulo a las artes, sino al componente emocional y sensual. Aunque adoptemos una postura radical y rechacemos los elementos sobrenaturales y nouménicos, es difícil imaginar un arte depurado de emoción y sensualidad. Stevens se propuso conquistar este aspecto del arte, e inició una prolongada reflexión destinada a devolver a lo «meramente» emocional y sensual a la categoría superior que habían tenido en la edad de la fe, cuando las artes celebraban la creación de Dios y Su encarnación. No creo que Stevens culminara con éxito esta empresa quijotesca, pero, al igual que el personaje de Cervantes, se merece nuestra admiración por haberlo intentado.

En este sentido, los intérpretes posmodernos de Stevens tienen razón. La poesía de Stevens expresa la alegría y el esplendor de la mente que interpreta lo inarticulado, lo incompleto, y lo articula y lo ordena. Como decía Stevens en «Sobre la poesía moderna», «El poema de la mente es el acto de buscar / lo que es preciso». Por supuesto que Stevens aspiraba a algo más. La poesía era para él algo más que un juego espléndido: pensaba que era el eco de las líneas de fuerza cósmicas. En este sentido, consideraba que la poesía conservaba su capacidad adivinatoria sin necesidad de una creencia determinada en un ámbito o ser trascendental. Y ¿quién dice que los logros cognitivos de los humanos no son ese eco?

El «caso» de Eliot es muy distinto, y menos coherente. Nueve años más joven que Stevens, era más vulnerable a la idea de que su generación se encontraba en el amanecer de una nueva era, una visión endémica en los Estados Unidos de finales de siglo. Aunque no llegó a convertirse en un impulsor del pensamiento «New Age», como su amigo Ezra Pound, es evidente que estaba convencido de que su generación estaba sobre la línea de falla que separaba un milenio de cultura occidental de un nuevo sistema cultural que todavía no se había formulado. Y, al igual que Pound, pero a diferencia de Stevens, tenía la esperanza de participar en la formulación de ese nuevo esquema. Esa percepción de su época y del papel que le correspondía desempeñar derivaron en una reflexión sobre el tipo de preguntas que había que responder si uno quería

encontrar una nueva cultura que se adaptara a la presiones de las nuevas tecnologías. Stevens no albergaba este tipo de ambiciones. Estaba de acuerdo con Yeats en que el artista es un observador de la comedia humana, no un actor. Y la personalidad relativamente optimista de Stevens tendía más a la comedia que a la tragedia, a pesar de las calamidades que presenció su generación a escala mundial.

Una diferencia crucial entre Stevens y Eliot era su percepción del papel del artista. A pesar de su clasicismo declarado, la conducta artística de Eliot se encontraba mucho más próxima al activismo cultural y político que había caracterizado a los artistas ingleses desde el romanticismo hasta la época victoriana, una actitud que ejemplificaba a la perfección Matthew Arnold. La conducta de Stevens, sin embargo, era más parecida a la de un artista clásico, que observa y comenta los asuntos humanos, pero se mantiene alejado de la escena de la acción. Eliot se esforzó tanto en su obra en prosa en influir en las actitudes y en los acontecimientos del momento que estaba mucho más expuesto a que le condenaran por sus ideas políticas y culturales, a diferencia de Stevens, que también defendía –sobre todo en privado– una postura conservadora, aunque era republicano (tanto en el sentido partidista como en el sentido general), no monárquico.

No es ninguna novedad que Eliot se sintió atraído por el movimiento protofascista encabezado por Charles Maurras y la Action Française. No es difícil censurar a Eliot por estas simpatías a la luz de la agresividad del fascismo y del nazismo, y de los horrores del Holocausto. En este estudio he intentado mitigar la herejía política de Eliot insistiendo en que a principios de los años veinte casi nadie podía prever lo que ocurriría. Los detractores más virulentos del fascismo eran los ateos comunistas, y Eliot no podía alinearse con ellos. No obstante, rechazó el fascismo y el nazismo de manera inequívoca, aunque se aferrara a la opción del dominio de la Iglesia y la Corona de Maurras. De hecho, en una fecha tan tardía como 1961, se reafirmaba en esta postura en la conferencia de Leeds «Criticar al crítico»: «Mis creencias religiosas no han cambiado y estoy claramente a favor del mantenimiento de la monarquía en todos aquellos países que tengan un monarca» (p. 15).

A pesar de su enérgica participación en los debates políticos y culturales, es difícil discernir el contenido político de los primeros poemas de Eliot, satíricos en su mayoría. La única interpretación posible de los poemas que escribió después –«Gerontion», La tierra baldía, los poemas de Sweeney y «Los hombres

huecos»– es que expresan una crítica cultural, y es difícil aislar un contenido político. Estos poemas sardónicos, impersonales e impenetrables no suscitaron la admiración por su mensaje político, sino por la ironía y la impersonalidad que les caracteriza. Sin embargo, en los años treinta, el tono de Eliot cambió. Los coros de La piedra (1934) y Asesinato en la catedral (1935) son dos obras abiertamente políticas y mucho menos impenetrables. En ambos poemas expresaba las ideas que podemos encontrar en su obra en prosa: que la moralidad basada en la fe era la única esperanza en la que podía confiar la humanidad para construir una sociedad justa y equitativa. Por culpa de esta visión, Eliot perdió a los lectores que admiraban la poesía sardónica que había escrito con anterioridad, y ofendió a la mayoría de los intelectuales, afines en su inmensa mayoría al marxismo, al socialismo o al humanismo, aunque se ganó a los fieles anglicanos.

Aunque hemos analizado la prosa que Eliot escribió después de la Segunda Guerra Mundial, no hemos abordado la poesía que compuso después de «Miércoles de ceniza», pues este poema expresa la lucha de su conversión, y es esa lucha la que me interesaba a la hora de estudiar el dilema moderno. El dilema, recordemos, es que, aunque la fe en las tradiciones religiosas de nuestra cultura era prácticamente imposible a la luz del conocimiento científico del siglo XX, mantener una sociedad civilizada no era posible sin creer en algo «más allá de nosotros». Parece ser que Stevens se conformaba con considerar que ese algo «más allá de nosotros» era indefinido, aunque no «indescrito», si se me permite el solecismo. Hemos visto que Eliot defendía unas ideas muy similares durante el proceso de redacción de su tesis doctoral, cuando se encontraba en contacto prácticamente diario con Russell. Sin embargo, empezó a preocuparse por la posibilidad de la creencia desde muy joven. Esta palabra es un leitmotiv de todas sus obras en prosa desde los tiempos de su tesis.

En las conferencias Clark (1926), Eliot expresaba una actitud en relación con la creencia aparentemente compatible con la visión de Stevens: «Durante varias generaciones, los filósofos y los filosofastros nos han asegurado que si dejamos de creer en el Bien y en el Mal, dejan de existir… Sin embargo, no nos dicen tan a menudo que es igual de cierto que si creemos en Dios y en el Mal, entonces existen» (p. 207). Pero existen diferencias notables entre la actitud de Eliot y la de Stevens. Eliot eligió un ser trascendental tradicional (Dios) y un concepto abstracto tradicional (el Mal) como ejemplos de ideas en las que creer. Stevens, sin embargo, elegía invariablemente experiencias agradables, cotidianas, como las que enumera en «De la poesía moderna»: «Debe / ser el hallazgo de una

satisfacción, y puede / ser de un hombre patinando, una mujer bailando, una mujer / peinándose. El poema del acto de la mente». Sin embargo, en el texto que acabamos de citar, Eliot afirmaba inequívocamente que el acto de creer puede crear el objeto de la creencia: «Si creemos en Dios y en el Mal, entonces existen». Stevens nunca se habría atrevido a ir tan lejos. Y, a decir verdad, éste es el único pasaje de la obra de Eliot en que expresaba esta opinión.

En «The Modern Dilemma», la serie de artículos que publicó en Listener y que he utilizado como título del presente estudio, Eliot abandonaba esta distinción entre creencia y contenido de la creencia. Admitía que el «programa» cristiano, era «el único que podía funcionar», y reconocía que «ésta no es una razón para creer; es una hipótesis válida para defender que no hay ningún programa que funcione». Pero se negaba a conformarse con semejante escepticismo, y decidió creer en el cristianismo porque era la única doctrina que le ofrecía «un lugar para los valores que debo defender o perecer… la creencia, por ejemplo, en la vida sagrada y la muerte sagrada, en la santidad, en la castidad, la humildad, la austeridad» («Christianity & Communism» Listener, 16 de marzo de 1932, p. 383). En este pasaje, no sólo se pone de relieve la inclinación ascética de Eliot, sino que se refleja además el sesgo pragmático que caracterizaba a su elección de la fe.

Uno se siente obligado a preguntarse qué quería decir Eliot cuando afirmaba que un programa «podía funcionar». La respuesta se adivina con claridad en el posterior comentario sobre el régimen comunista de la Unión Soviética: «Si el programa ruso llegara alguna vez a ‘funcionar’ a la perfección con lo que yo considero hombres imperfectos, entonces para mí el sistema ruso quedaría condenado por su propia eficiencia» (p. 383). Un «programa» que «funciona», por tanto, es un programa que favorece un sistema social, económico y político que funciona de forma eficiente. Que Eliot condenara esta sociedad hipotéticamente próspera resulta bastante sorprendente. Da la sensación de que, en virtud de su devoción, no sólo toleraba el sufrimiento humano porque ennoblecía, sino que pensaba que el sufrimiento era un mal necesario para construir una sociedad moral.

A Stevens no le interesaban las soluciones políticas, y el mal menos todavía. Cuando el poeta socialista Delmore Schwartz le envió el poemario que acababa de publicar, Vaudeville for a Princess and Other Poems (1950), le contestó con una carta que hemos citado antes pero que merece la pena reproducir de nuevo, pues demuestra inequívocamente lo poco que le interesaban las descripciones del

mal: «Decir que sólo el palurdo aspira a la felicidad y que el hombre malvado hace el mal igual que los perros ladran, significa pasar por alto que el Drang nach den Gut [el anhelo del bien] no es muy distinto del Drang nach lo contrario. Te fascina el mal. No veo que esta fascinación tenga algo que ver con la fascinación que ejerce el bien» (9 de octubre de 1950, Letters, p. 693). Y cuatro años después, repetía esta misma idea, en un comentario sobre una exposición de pintura holandesa del periodo de las guerras de religión europeas. Stevens estaba convencido de que «el holandés corriente tuvo cualquier experiencia posible del mal en ese siglo. Pero no hay nada en estas pinturas… que refleje la existencia del mal» (29 de noviembre de 1954. Letters, p. 852).

Creo que podemos afirmar que la diferencia más significativa entre el sistema de creencias que anima la poesía de Stevens y el de Eliot, y entre el tono y el estilo de esa poesía, contradice el presupuesto convencional que defienden los estudiosos actuales que afirman que la clase, la ideología, los medios de producción y la lengua determinan la naturaleza de las obras de arte. Si nos atenemos a esos factores, estos dos autores tenían que haber escrito poemas tan similares como los guisantes de la misma vaina. Eliot tenía una mezcla de sangre sureña y de Nueva Inglaterra mientras que Stevens era un habitante puro de Nueva Inglaterra, pero sus primeras experiencias vitales fueron similares. Por supuesto, sus vidas siguieron caminos totalmente distintos una vez terminada la universidad, y ya hemos visto cómo influyeron en el giro anglicano de Eliot su desastroso matrimonio y la traición de Russell. Pero estas divergencias son contingentes, y es difícil someterlas a las reglas deterministas del marxismo o del nuevo historicismo. El rumbo relativamente tranquilo que siguió la vida personal de Stevens se refleja en una obra en la que no encontramos rupturas significativas. La vida de Eliot siguió una trayectoria mucho más accidentada y dio lugar, como mínimo, a tres etapas estilísticas claramente definidas. Dicho lo anterior, si queremos entender su obra debemos tener en cuenta el «curso de los acontecimientos» en el cual se encuentran inscritas sus biografías personales. Eso hemos intentado hacer.

Obras consultadas

Abreviaturas

WAS Wallace Stevens papers, Huntington Library

WSJ Wallace Stevens Journal.

ACKROYD, PETER, T. S. Eliot, Londres, H. Hamilton, 1984.

AIRMET, DOUGLAS E., «Communications An Ordinary Essay», WSJ 5 (otoño de 1981).

ALIGHIERI, DANTE, The Divine Comedy, Trad., John D. Sinclair, 3 vol., Londres, Bodley Head 1958 [Trad. cast.: La divina comedia, Madrid, Cátedra, 2006].

ANÓNIMO, «The Poetry of Wallace Stevens», TLS (19 de junio de 1953) 396.

ASHER, KENNETH GEORGE, T. S. Eliot and Ideology, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

– «T. S. Eliot and Charles Maurras», American Notes and Queries 11, n. 3 (verano 1998) pp. 20-29.

BAECHLER, LEA, «Pre-Elegiac Affirmations in To an Old Philosopher in Rome », WSF 14 (otoño 1990) pp. 141-152.

BATES, MILTON J., Wallace Stevens: A Mythology of Self. Berkeley, University of California Press, 1985.

BEEHLER, MICHAEL, T. S. Eliot, Wallace Stevens, and The Discourses of Difference, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987.

BERGSON, HENRI, Creative Evolution, trad., Arthur Mitchell, Nueva York, Modern Library [1907] 1911 [Trad. cast.: La evolución creadora, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985].

– Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness, trad., F. L. Pogson, Londres, George Allen and Unwin [1889] 1910.

BLANSHARD, BLAND, «Eliot at Oxford», en Olney, ed., T. S. Eliot: Essays from the Southern Review, pp. 26-37, Oxford, Clarendon Press, 1988.

BLESSINGTON, FRANCIS C., y GUY ROTELLA, eds., The Motive for Metaphor: Essays on Modern Poetry in Honor of Samuel French Morse, Boston, Northeastern University Press, 1983.

BLOOM, HAROLD, Wallace Stevens: The Poems of Our Climate, Ithaca, Cornell University Press, 1976.

BOLGAN, ANNE C., What the Thunder Really Said, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1973.

BORNSTEIN, GEORGE, ed., Romantic and Modern. Revaluations of Literary Tradition, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1977.

BRAZEAU, PETER, ed., Parts of a World Wallace Stevens Remembered, Nueva York, Random House, 1983.

BREMOND, HENRI, La poésie pure: avec un débat sur la poésie par Robert de Souza, París, Grasset, 1926.

– Prière et poésie, París, Grasset, 1926.

– Prayer and Poetry, Trad., Algar Thorold, Londres, Burns Oates, 1927, Reimp., Folcroft Library Editions, 1971.

BRETON, ANDRÉ, «What Is Surrealism?», Discurso leído en Bruselas el 1 de junio de 1934.

BROGAN, JACQUELINE VAUGHT, «Stevens in History and Not in History: The Poet and the Second World War», WSJ 13 (otoño de 1989), pp. 168-190.

BROOKER, JEWEL SPEARS, «Substitutes for Christianity in the Poetry of T. S. Eliot», en Olney, T. S. Eliot, pp. 39-54.

– «T. S. Eliot and the Revolt against Dualism: His Dissertation on F.H. Bradley and Its Intellectual Context», en Cowan, Man and Poet, pp. 303-319.

- Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialect of Modernism, Amherst, University of Massachusetts Pres, 1994.

BUHR, MARJORIE, «When Half-Gods Go: Stevens «Spiritual Odyssey», The Wallace Stevens Newsletter, 1 (abril de 1979), pp. 9-11.

BUSH, RONALD, ed., T. S. Eliot: The Modernist in History, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

BUTTELL, ROBERT, Wallace Stevens: The Making of Harmonium, Princeton, Princeton University Press, 1967.

CARROLL, JOSEPH, Wallace Stevens' Supreme Fiction: A New Romanticism, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987.

CHACE, WILLIAM, The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot, Palo Alto, Stanford University Press, 1973.

CHILDS, DONALD, J., «Risking Enchantment: The Middle Way between Mysticism and Pragmatism in Four Quartets», en Lobb, T.S. Eliot and the Romantic Critical Tradition, pp. 107-130.

– «Mr. Apollinax, Professor Channing-Cheetah, and T. S. Eliot», Journal of Modern Literature, 13 (marzo de 1986), pp.172-177.

– «Fantastic Views: T. S. Eliot and the Occultation of Knowledge and Experience», Texas Studies in Literature and Language, 39 (invierno de 1997).

– T. S. Eliot: Mystic, Son, and Lover. Londres, Athlone Press, 1997.

CHINITZ, DAVID E., T. S. Eliot and the Cultural Divide, Chicago, University

of Chicago Press, 2003.

CLINE, CATHERINE ANN, «Introduction», en Dickinson, Causes of International War, Nueva York, Garland Publishing, 1972.

COLERIDGE, S.T., Biographia Litteraria, ed., J. Shawcross, Oxford, Oxford University Press, 1907 [Trad. cast.: Biographia Literaria, Valencia, Pre-textos, 2010].

COLLINGWOOD, R.G., Religion and Philosophy, Londres, Thoemmes Press, 1994.

COWAN, LAURA, ed., Man and Poet, Vol. 1, Orono, Maine, National Poetry Foundation, 1990.

COYLE, BEVERLY, y ALAN FILREIS, Eds., Secretaries of the Moon: The Letters of Wallace Stevens and José Rodríguez Feo, Durham, Duke University Press, 1986.

CULLER, JONATHAN D., ed., The Harvard Advocate Centennial Anthology, Cambridge, Massachusetts, Schenkman Publishing, 1966.

DAKIN, A.H., Paul Elmer More, Princeton, Princeton University Press, 1960.

DECKER, HENRY W., Pure Poetry, 1925-1930: Theory and Debate in France, Berkeley, University of California Press, 1962.

DEKKERS, ODIN, J.M. Roberston: Rationalist and Literaty Critic, Aldershot, Ashgate, 1998.

DERRIDA, JACQUES, Writing and Difference, Trad., Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1978 [Trad. cast.: La escritura y la diferencia, Barcelona, Antrhopos, 1989].

DICKINSON, G. LOWES, Causes of International War, Nueva York, Harcourt Brace and Howe, 1920.

– The Autobiography of G. Lowes Dickinson and Other Unpublished Writings, Londres, Duckworth, 1973.

DOGGETT, FRANK, Stevens' Poetry of Thought, Baltimore, John Hopkins Press, 1966.

– y Robert Buttel eds., Wallace Stevens: a Celebration, Princeton, Pricenton University Press, 1980.

DONOGHUE, DENIS, «Wallace Stevens, T. S. Eliot, and the Space between Them», en Shea y Huff, Knowledge and Belief in America, pp. 299-318.

– Words Alone: The Poet T. S. Eliot, New Haven, Yale University Press, 2000.

DOUGLASS, PAUL, Eliot and American Literature, Lexington, University Press of Kentucky, 1986.

EAGLETON, TERRY, «Nudge-Winking», London Review of Books, 24. n. 18 (19 de septiembre) 2002.

EDELSTEIN, J.M., Wallace Stevens: A Descriptive Bibliography, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1973.

ELIOT, T.S., Reseña de Theism and Humanism de A.J. Balfour, International Journal of Ethics, 26, n. 2 (enero de 1916), pp. 284-289.

– Reseña de The Philosophy of Nietzsche de A. Wolf, International Journal of Ethics, 24 (abril de 1916), pp. 426-427.

– Reseña de Conscience and Christ: Six Lectures on Christian Ethics de Hastings Rashdall, International Journal of Ethics, 27, n. 1, (octubre 1916), pp. 111-112.

– Reseña de Group Theories and the Religion of the Individual de Clement C.J. Webb, International Journal of Ethics, 27, n. 1, (octubre 1916), pp. 115-117.

– Reseña de Religion and Science: A Philosophical Essay de John Theodore Merz, International Journal of Ethics, 27, n. 1, (octubre 1916), pp. 125-126.

– Reseña de Ultimate Belief de A. Clutton Brock, International Journal of Ethics, 27, n. 1, (octubre 1916), pp. 127.

– Reseña de Philosophy and War de Emile Boutroux, International Journal of Ethics, 27 (octubre de 1916), p. 128.

– «George Sorel», The monist, 27 (1916-1917), pp.478-479.

– Reseña de Elements of Folk Psychology: Outlines of a Psychological History of the Development of Mankind de Wilhelm Wundt, Trad., E.L. Schaub, International Journal of Ethics, 27, n. 2 (enero de 1917), pp. 252-253.

– «Eeldrop and Appleplex», The Little Review, 4 (mayo de 1917), pp. 7-11 y (septiembre de 1917), pp. 16-19.

– Reseña de Mens Creatix by William Temple, International Journal of Ethics, 27 (julio de 1917), pp. 542-543.

– Reseña de Religion and Philosophy de William Temple, International Journal of Ethics, 27 (julio de 1917), p. 543.

– «Style and Thought», Resena de Russell's Mysticism and Logic, The Nation 22 (23 de marzo de 1918), pp.94-94.

– The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism, Londres, Methuen [1920] 1960 [Trad. Cast.: El bosque sagrado, El Escorial, Langre, 2004].

– «The Lesson of Baudelaire», The Tyro, 1 (1921) s. l.

– «The Romantic Englishman, the Comic Spirit, and the Function of Criticism», The Tyro, 1 (1921) s. l.

– Reseña de Poems, Londres, Egoist Press, 1921, y Marriage de Monroe Wheeler, The Dial, 75 (diciembre de 1923), pp. 594-597.

– «Notes (Manifesto)», Criterion, 1 (julio de 1923), p.421.

– «A Commentary», Criterion, 2 (abril de 1924), pp. 231-235

– «A Background for Contemporary Poetry», Criterion, 3 (julio de 1925), pp. 511-528.

– «A Commentary», Criterion, 4, (junio de 1926), pp. 417-420.

– «The Idealism of Julien Benda», The Cambridge Review, 49 (6 de junio de 1926), pp. 485-488.

– Reseña de Messages de Ramón Fernández y Reason and Romanticism de Herbert Read, Criterion 4 (octubre de 1926), pp. 751-757.

– «A Note on Poetry and Belief», The Enemy 1 (enero 1927), pp. 15-17.

– «Poet and Saint», Reseña de Baudelaire: Prose and Poetry, Trad., Arthur Simons, Dial 82 (mayo de 1927).

– Reseña de Bertrand Russell, Why I Am Not a Christian, Criterion 6 (agosto de 1927), pp. 177-179.

– «Mr. Middleton Murry's Synthesis», Criterion 6, 4 (octubre de 1927), pp. 340-347.

– «A Commentary», Criterion 6 (noviembre de 1927), pp. 385-388.

– «Building up the Christian World», Listener 7 (6 abril de 1932), p. 502.

– For Lancelot Andrewes, Londres, Faber and Gwyer, 1928.

– «Introduction», en Ezra Pound: Selected Poems, pp. 7-21, Londres, Faber and Faber, 1928.

– Reseña anónima de Paul Elmer More The Demon of the Absolute, TLS (21 de febrero de 1929), p. 136.

– «Experiment in Criticism», Bookman [Nueva York] 70, n.° 3 (noviembre de 1929), pp. 225-233.

– Dante, Londres, Faber and Faber [1929] 1965.

– «Thinking in Verse: A Survey of Early Seventeenth-Century Poetry», Listener 3 (12 de marzo de 1930), pp. 441-443.

– Reseña de God de M. Murry, Criterion 9 (abril de 1930), pp. 333-336.

– «John Dryden», The Listener 2 (16 de abril de 1930), pp. 688-689, programa radiofónico del 11 de abril de 1930.

– «Religion without Humanism», en Foerster, Humanism and America, pp. 105-112.

– «The Modern Dilemma», Listener 7: «Christianity and Communism» (16 de marzo de 1932), pp. 382-383; «Religion and Science: A Phantom Dilemma» (23 de marzo de 1932) pp. 428-429; «The Search for Moral Sanction» (30 de marzo de 1932) pp. 445-446 y p. 480; y «Building Up the Christian World» (6 de abril de 1932), pp. 501-502.

– «A Commentary», Criterion 12 (abril de 1933), pp. 468-473.

– After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy, The Page-Barbour Lectures at the University of Virginia 1933, Londres, Faber and Faber, 1934.

– «Introduction», en Marianne Moore, Selected Poems, VII-XIV, Nueva York, Macmillan, 1935.

– «A Commentary», Criterion 15 (enero de 1936), pp. 265-269.

– «A Commentary», Criterion 15 (julio de 1936), pp. 667-668.

– «The Idea of a Christian Society», en T. S. Eliot, Christianity and Culture, Nueva York, A Harvest Book, [1939] 1967.

– «Leçon de Valéry», en Paul Valéry Vivant, Cahiers du Sud (1946), pp. 74-81.

– Notes Toward a Definition of Culture, Londres, Faber and Faber, 1948 [Trad. cast.: Notas para la definición de la cultura, Buenos Aires, Emecé Editores, 1984].

– «A Sermon Preached in Magdalene College Chapel», 7 de marzo de 1948.

– From Poe to Valéry, Nueva York, Harcourt, Brace 1949.

– Selected Essays, Londres, Faber and Faber, 1951.

– Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley, Londres, Faber and Faber, 1954.

– Artículo sin título para el número especial de Trinity Review 7 (mayo de 1954) p. 9.

– « Introduction», en Paul Valéry, Collected Works, vol. 7, The Art of Poetry,

VII-XXIV, Nueva York, Vintage Books, 1961 [Bollingen 1958].

– «The Frontiers of Cristicism, 1956», en Eliot, On Poetry and Poets, pp. 113-131.

– On Poetry and Poets, Nueva York, Noonday Press, 1961 [Trad. cast.: Sobre poesía y poetas, Barcelona, Icaria, 1992].

– Collected Poems 1909-1962, Londres, Faber, 1963 [Trad. cast.: Poesías reunidas, 1909-1962, Madrid, Alianza, 1978].

– The Use of Poetry and the Use of Criticism, Londres, Faber and Faber [Charles Eliot Norton Lectures 1933] 1964 [Trad. cast.: Función de la poesía y función de la crítica, Barcelona, Seix Barral, 1968].

– To Criticize the Critic, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1965 [Trad. cast.: Criticar al crítico y otros escritos, Madrid, Alianza, 1967].

– Selected Prose of T. S. Eliot, ed. Frank Kermode, Londres, Faber and Faber, 1975.

– Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917, ed. Christopher Ricks, Nueva York, Harcourt, Brace, 1996 [Trad. cast.: Inventos de la liebre de marzo, Madrid, Visor, 2001].

ELIOT, VALERIE, ed. T. S. Eliot: The Waste Land. A Facsimile and Transcript, Londres, Faber and Faber, 1971.

– ed. The Letters of T. S. Eliot, Vol. 1, 1896-1922, Nueva York, Harcourt Brace, 1988.

FERNÁNDEZ, RAMÓN, «La Garantie des sentiments et les intermittences du cœur», Nouvelle Revue Française 32 (abril de 1924), pp.389-408. Citado por Fernández, Messages, p. 147-149.

– «Lettres Etrangères : Le Classicisme de T. S. Eliot» Nouvelle Revue Française 24 (enero-junio de 1925), pp. 246-251.

– «The experience of Newman (to Felix Thumen)», trad. Richard Aldington, Criterion 3, 9 (octubre de 1925), pp. 84-102.

– Messages: Première série, París, Librairie Gallimard, 1926.

– «A Note on Intelligence and Intuition», trad. T. S. Eliot, Criterion 6 (octubre de 1927), pp. 332-339.

– De la Personnalité, Presentación de Louis Martin-Chauffier, París, René Hilsum et Cie, 1927.

– «Poésie et Biographie», Nouvelle Revue Française 32 (diciembre de 1929), pp. 824-829.

– «A Humanist Theory of Value», trad. T. S. Eliot, Criterion 9 (enero de 1930), pp. 228-245.

– «Lettre Ouverte à André Gide», Nouvelle Revue Française 42 (abril de 1934), pp. 703-708.

– «La Révolution est-elle nécessaire ?», Nouvelle Revue Française 42 (enero-junio de 1934), pp. 110-114.

– «I Came Near Being a Fascist», Partisan Review 1 (septiembre-octubre de 1934), pp. 19-25.

FILREIS, ALAN, Wallace Stevens and the Actual World, Princeton, Princeton University Press, 1991.

FOERSTER, NORMAN, ed., Humanism and America: Essays on the Outlook of Modern Civilisation, Nueva York, Farrar and Rinehart, 1930.

FORMAN, MAURICE BUXTON, The Letters of John Keats, Londres, Oxford University Press, 1947.

FRAZER, SIR JAMES GEORGE, The Golden Bough, Londres, Macmillan, 1922 [Trad. Cast.: La rama dorada, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2011].

GADAMER, HANS GEORG, Philosophical Hermeneutics, Berkeley, Universityof California Press, 1976.

GALLUP, DONALD, T. S. Eliot: A Bibliography, Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1969.

– T. S. Eliot and Ezra Pound: Collaboration in Letters, New Haven, Wenning, 1970.

GARDNER, HELEN, «The Agèd Eagle Spreads His Wings: A 70th Birthday Talk with T. S. Eliot», The Sunday Times (21 de septiembre de 1958), p. 8.

GELPI, ALBERT, A Coherent Splendor: The American Poetic Renaissance, 1910-1950, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

GORDON, LYNDALL, T.S. Eliot: An Imperfect Life, Nueva York, Norton, 1998.

GRAVES, ROBERT, The White Goddess, Londres, Faber and Faber, 1961 [Trad. cast.: La diosa blanca, Madrid, Alianza, 1988].

GRAY, PIERS, T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development 1909-1922, Sussex, Harvester Press, 1982.

HABIB, RAFEY, The Early T. S. Eliot and Western Philosophy, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

HALL, DONALD, «T. S. Eliot». An Interview, Writers at Work: The Paris Review Interviews, Second Series, ed., George Plimpton, pp. 92-110, Harmondsworth, Penguin Books, 1977.

HARDING, JASON, The Criterion: Cultural Politics and Periodical Networks in Inter-War Britain, Oxford: Oxford University Press, 2002.

HEIDEGGER, MARTIN, Basic Writings, ed., David Farrell Krell, Nueva York, Harper and Row, 1971.

– Poetry, Language, Thought, trad., Albert Hofstadter, Nueva York, Harper and Row, 1971.

– Nietzsche, Vol. 1 y 2, trad., David Farrell Krell, San Francisco Harper San Francisco, 1991 [Trad. cast.: Nietzsche, Barcelona, Destino, 2005].

HINES, THOMAS J. The Later Poetry of Wallace Stevens: Phenomenological Parallels with Husserl and Heidegger. Lewisburg: Bucknell University Press, 1976.

– «Stevens' Poetry of Being In 'Description without Place'», WSJ 1 (verano 1977), pp. 57-64.

HULME, T.E., Speculations, ed. Herbert Read, Londres, Routledge and Kegan Paul [1924], 1960.

– Further Speculations: T.E. Hulme, ed. Sam Hynes, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1962.

– The Collected Writings of T.E. Hulme, Ed. Karen Csengeri, Oxford, Clarendon Press, 1994.

IRMSCHER, CHRISTOPH, «Theory of Mask in Wallace Stevens», WSJ 16 (otoño de 1992), pp. 123-135.

JAIN, MANJU, T. S. Eliot and American Philosophy: The Harvard Years, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

JAMES, WILLIAM, Pragmatism, ed. Bruce Kuklick, Indianápolis, Hackett Publising Co. [1907], p. 1981 [Trad. cast.: Pragmatismo, Barcelona, Folio, 1999].

JONES, ALUN R., The Life and Opinions of T.E. Hulme, Londres, Victor Gollancz, 1960.

JULIUS, ANTHONY, T. S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

KERMODE, FRANK, Romantic Image, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1957.

– y JOAN RICHARDSON, eds., Wallace Stevens: Collected Poetry and Prose, Nueva York, The Library of America, 1997.

KILLORIN, JOSEPH, ed., Selected Letters of Conrad Aiken, New Haven, Yale University Press, 1978.

KING, JAMES, The Last Modern: A Life of Herbert Read, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1990.

KOJECKY, ROGER, T. S. Eliot’s Social Criticism, Londres, Faber and Faber, 1971.

KUKLICK, BRUCE, The Rise of American Philosophy: Cambridge, Massachusetts 1860-1930, New Haven, Yale University Press, 1977.

LEGGETT, B.J., «Wallace Stevens and Marianne Moore: Two Essays and a Private Review», WSJ 10 (otoño de 1986), pp. 76-83.

– Early Stevens: The Nietzschean Intertext, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1992.

– «Stevens’ ‘The Rock’ and J. Hillis Miller’s Practice of Misreading», WSJ 22 (otoño de 1998), pp. 99-115.

– «God, Imagination, and the Interior Paramour», WSJ 29 (primavera de 2005), pp. 171-177.

LENSING, GEORGE S., «Wallace Stevens and Stevens T. Mason: An Epistolary Exchange on Poetic Meaning» WSJ 4 (otoño de 1980), pp. 34-36.

LENTRICCHIA, FRANK, Modernist Quartet, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

LEWIS, WYNDHAM, Time and Western Man, Boston, Beacon Press, 1957 [1927].

LITZ, A. WALTON, «Wallace Stevens’ Defense of Poetry: La poésie pure, the New Romantic and the Pressure of Reality», en Bornstein, Romantic and Modern, pp. 111-132.

LOBB, EDWARD, T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.

– Words in Time: New Essays on Eliot’s «Four Quartets», Londres, Athlone, 1993.

LONGENBACH, JAMES, Wallace Stevens: The Plain Sense of Things, Nueva York, Oxford University Press, 1991.

MACLEOD, GLEN, «Stevens at the Front: Lettres d'un Soldat», WSJ 5 (otoño de 1981), pp. 46-55.

– Wallace Stevens and Modern Art: From the Armory Show to Abstract Expressionism, New Haven, Yale University Press, 1993.

MCCORMICK, JOHN, GEORGE SANTAYANA: A Biography, Nueva York, Paragon House, 1988.

MARGOLIS, JOHN D., T. S. Eliot's Intellectual Development 1922-1939, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

MARITAIN, JACQUES, «Poetry and Religion», Criterion 5, (enero de 1927), pp. 7-21, y Criterion 5, n° 2 (mayo de 1927), pp. 214-230. La traducción se atribuye a F.S. Flint, pero el traductor era Eliot.

MARTZ, LOUIS L., «'From the Journal of Crispin': An Early Version of 'The Comedian as the Letter C'», en Doggett y Buttel, Wallace Stevens, pp. 3-29.

MARX, KARL, The German Ideology, trad. Institute of Marxism-Leninism, Moscú, 1965, transcrito por Tim Delaney, 1999. [1932] [Trad. cast.: La ideología alemana, Montevideo, Pueblos Unidos, 1959].

MATTHEWS, T.S., Great Tom: Notes Towards the Definition of T. S. Eliot, Nueva York, Harper and Row, 1974.

MELVILLE, JOAN, «Inventions of Farewell»: Wallace Stevens' 'The Owl in the Sarcophagus'», WSJ 16 (primavera de 1992), pp. 3-21.

MENAND, LOUIS, Discovering Modernism: T. S. Eliot and His Context, Nueva York, Oxford University Press, 1987.

MILLER, J. HILLIS, «Stevens' Rock and Criticism as Cure», Georgia Review 30 (primavera de 1976), pp. 5-31.

MOLESWORTH, CHARLES, Marianne Moore: A Literary Life, Nueva York, Atheneum, 1990.

MONK, RAY, The Spirit of Solitude: 1872-1921, Nueva York, Free Press, 1996.

– Bertrand Russell: The Ghost of Madness 1921-1970, Nueva York, Free Press, 2000.

MOORE, MARIANNE, reseña de Ideas de orden de W. Stevens, Criterion 15 (enero de 1936), pp. 307-308.

– The Complete Poems of Marianne Moore, Nueva York, Macmillan, 1953 [Trad. cast.: Poesía completa, Barcelona, Lumen, 2010].

– The Complete Prose of Marianne Moore, ed. Patricia C. Willis, Nueva York, Viking, 1986.

MORE, PAUL ELMER, «A Revival of Humanism», Bookman 71 (marzo de 1930), p. 1-11.

MORSE, SAMUEL FRENCH, Wallace Stevens: Poetry as Life, Nueva York, Pegasus [1970].

MOYNIHAM, ROBERT, «Wallace Stevens' Collection, Huntington Library», WSJ 20 (primavera de 1996), pp. 76-103.

MURRAY, PAUL, T. S. Eliot and Mysticism, Nueva York, St Martin's Press, 1991.

MURRY, JOHN MIDDLETON, «Romanticism and the Tradition», Criterion 2 (abril de 1924), pp. 272-295.

– «Towards a Synthesis», Criterion 5 (junio de 1927), pp. 294-313.

– «Concerning Intelligence», Criterion 6 (dic. de 1927), pp. 524-533.

– «The Detachment of Naturalism», Criterion 9 (julio de 1930), pp. 642-660.

NAYLOR, PAUL KENNETH, «'The Idea of It': Wallace Stevens and Edmund Husserl», WSJ 12 (primavera de 1988), pp. 44-55.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, Thus Spoke Zarathustra, trad. de R.J. Bollinger, Harmondsworth, Penguin Books, 1969.

– Beyond Good and Evil, trad. de R.J. Hollingdale, Harmondsworth, Penguin

Books, 2003.

NORTH, MICHAEL, The Political Aesthetic of Yeats, Pound, and Eliot, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

OLNEY, JAMES, ed., T. S. Eliot: Essays from the Southern Review, Oxford, Clarendon Press, 1988.

OTT, HUGO, Martin Heidegger: A Political Life, trad. de Allan Blunden, Nueva York, Basic Books, 1993.

PATER, WALTER, The Renaissance: Studies in Art and Poetry, ed. Adam Phillips, Oxford, Oxford University Press [1873], 1986 [Trad. cast.: El Renacimiento: estudios sobre arte y poesía, Barcelona, Alba, 1999].

PERL, JEFFREY M., The Tradition of Return: The Implicit History of Modern Literature, Princeton, Princeton University Press, 1984.

– Skepticism and Modern Enmity: Before and After Eliot, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

PERLOFF, MARJORIE, «Pound / Stevens: Whose Era?» New Literary History 13 (primavera de 1982), pp. 485-514.

PLIMPTON, GEORGE, ed. The Paris Review Interviews 2a serie, Harmondsworth, Penguin Books, 1977.

POUND, EZRA, Gaudier-Brzeska: A Memoir, Londres, Marvell Press [1916], 1960.

– The Letters of Ezra Pound: 1907-1941, ed. D.D. Paige, Londres, Faber and Faber, 1951.

– Literary Essays of Ezra Pound, ed. T. S. Eliot, Londres, Faber and Faber, 1960.

PRAZ, MARIO, Reseña de Pure Poetry, trad. de Algar Thorold, Criterion 8 (julio de 1929), p. 740.

RAINEY, LAWRENCE, The Annotated Waste Land, New Haven, Yale University Press, 2005.

– Revisiting The Waste Land, New Haven, Yale University Press, 2005.

RICKS, CHRISTOPHER, T. S. Eliot and Prejudice, Londres, Faber and Faber, 1988.

– Decisions and Revisions in T. S. Eliot, The Panizzi Lectures 2002, Londres, The British Library y Faber and Faber, 2003.

RIDDELL, JOSEPH N., The Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1965.

ROBERTSON, J.M., Modern Humanists Reconsidered, Londres, Watts and Co., 1927.

RORTY, RICHARD, Philosophy and the Mirror of Nature, Princeton, Princeton University Press, 1979 [Trad. cast.: La filosofía y el espejo de la naturaleza, Madrid, Cátedra, 1995].

– Contingency, Irony and Solidarity, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 [Trad. cast.: Contingencia, ironía y solidaridad, Barcelona, Paidós, 1991].

ROSU, ANCA, «The Theoretical Afterlife of Wallace Stevens», WSJ 24 (otoño de 2000), pp. 208-221.

RUSSELL, BERTRAND, Philosophical Essays, Londres, Longmans, Green, 1910 [Trad. cast.: Ensayos filosóficos, Madrid, Alianza, 2003].

– Principles of Social Reconstruction, Londres, George Allen and Unwin, 1916 [Trad. cast.: Principios de reconstrucción social, Madrid, Calpe, 1921].

– Mysticism and Logic and Other Essays, Londres, George Allen and Unwin, 1917 [Trad. cast.: Misticismo y lógica y otros ensayos, Barcelona, Edhasa, 2001].

SCHUCHARD, RONALD, «Eliot and Hulme in 1916: Toward a Revaluation of Eliot’s Critical and Spiritual Development», PMLA 88 (octubre de 1973), pp. 1083-1094.

– ed. The Varieties of Metaphysical Poetry, Nueva York, Harcourt Brace, 1993.

– Eliot’s Dark Angel: Intersections of Life and Art, Nueva York, Oxford University Press, 1999.

– «Burbank with a Baedeker, Eliot with a Cigar: American Intellectuals, Anti-Semitism, and the Idea of Culture», Modernism / modernity 10 (enero de 2003), pp. 1-26.

– «Did Eliot Know Hulme? Final Answer», Journal of Modern Literature, 27 (otoño de 2003), pp. 63-69.

SELLIN, ERIC, Valéry, Stevens, and the Cartesian Dilemma, Papers on Foreign Language and Literatures 6, Brockport, Nueva York, SUNY, 1975.

SEYMOUR-JONES, CAROLE, Painted Shadow: A Life of Vivienne Eliot, Londres, Constable and Robinson, 2001.

SHEA, WILLIAM M., y PETER A. HUFF, eds., Knowledge and Belief in America: Enlightenment Traditions and Modern Religious Thought, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.

SIMONS, HI, «The Comedian as the Letter C: Its Sense and its Significance», en Brown, Ashley, y Robert S. Haller, eds., The Achievement of Wallace Stevens, pp. 97-113, Nueva York, J. P. Lippincott, 1962 [1940].

SMIDT, KRISTIAN, Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1949.

SOUDAY, PAUL, «Poe and the Theory of Pure Poetry», New York Times Book Review, 29 de noviembre de 1925.

SOUSA SANTOS, MARIA IRENE RAMALHO DE, «The Woman in the Poem: Wallace Stevens, Ramon Fernandez, and Adrienne Rich», WSJ 12 (otoño de 1998), pp. 150-161.

SOUTHAM, B.C., A Student’s Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot, Londres, Faber and Faber, 1968.

SPARROW, JOHN, Sense and Poetry: Essays on the Place of Meaning in Contemporary Verse, Londres, Constable, 1934.

STEVENS, WALLACE, Papers, Huntington Library, Pasadena, California. Abreviados como WAS.

– The Necessary Angel, Nueva York, Vintage Books [1942], 1951 [Trad. cast.: El ángel necesario, Madrid, Visor, 1994].

– The Collected Poems of Wallace Stevens, Nueva York, Alfred A. Knopf, Inc., 1954.

– Letters of Wallace Stevens, ed. Holly Stevens, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1970.

– Opus Posthumous, ed. Samuel French Morse, Nueva York, Random House [1957], 1989.

– Sur Plusieurs Beaux Sujets: Wallace Stevens Commonplace Book, ed. Milton J. Bates, Stanford, Stanford University Press, 1989.

– Wallace Stevens: Collected Poetry and Prose, eds., Frand Kermode y Joan Richardson, Nueva York, The Library of America, 1997.

SURETTE, LEON, A Light from Eleusis: A Study of Ezra Pound's Cantos, Oxford, Clarendon Press, 1979.

– The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W.B. Yeats and the Occult, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1993.

– «Richard Rorty Lays Down the Law», Philosophy and Literature 19 (octubre de 1995), pp. 261-275.

– Pound in Purgatory, Chicago, University of Illinois Press, 1999.

TANNENBAUM, EDWARD R., The Action Française: Die-Hard Reactionaries in Twentieth-Century France, Nueva York, Wiley, 1962.

TATE, ALLAN, T. S. Eliot: The Man and His Work, Nueva York, Dell, 1966.

THOMPSON, NEVILLE, The Anti-Appeasers: Conservative Opposition to Appeasement in the 1930s, Oxford, Clarendon Press, 1971.

The Trinity Review 8 (mayo de 1954). Número especial de la Revista universitaria del Trinity College, Hartford, Connecticut: A Celebration for Wallace Stevens. Asesor: Samuel F. Morse.

TUTTLETON, JAMES W., «T. S. Eliot and the Crisis of the

Modern», The Modern Age 31 (verano / otoño de 1987), pp. 275-283.

UNDERHILL, EVELYN, Mysticism: A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness, Nueva York, Meridian Books [1911], 1960.

VOROS, GYORGYI, «Wallace Stevens and A.R. Ammons as Men on the Dump», WSJ 24 (otoño de 2000), pp. 163-174.

WAGNER, C. ROLAND, «Wallace Stevens: The Concealed Self», WSJ 12 (otoño de 1988), pp. 83-101.

WARD, LEO, «L'Action Française. A Reply to Mr. Eliot», Criterion 7 (junio de 1928), pp. 76-90.

WHITEHEAD, ALFRED NORTH, Process and Reality, edición corregida, ed. David Ray Griffin y Donald W. Shelburne, Nueva York, Free Press, 1985 [1929] [Trad. cast.: Proceso y realidad, Buenos Aires, Losada, 1956].

WILLIAMS, WILLIAM CARLOS, The Autobiography of William Carlos Williams, Nueva York, New Directions, 1948.

WOLIN, RICHARD, The Politics of Being: The Political Thought of Martin Heidegger, Nueva York, Columbia University Press, 1990.

YEATS, W.B., The Collected Poems of W.B. Yeats, Londres, Macmillan, 1958.